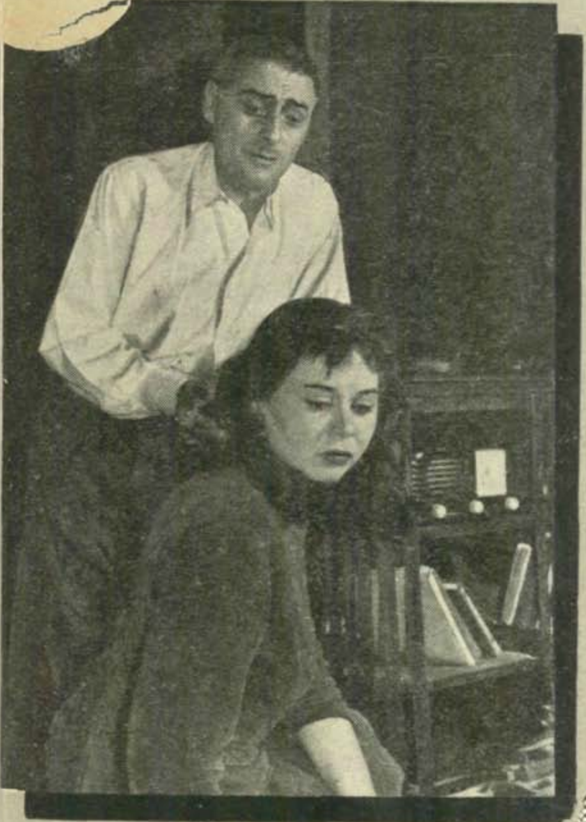
29

teatrul

P II
0584

49



2
1959

P.T.A. 21712

SUMAR

Pag.

CEA MAI NOBILĂ DINTRE SARCINI 1

A. Karaganov AUTORUL ŞI EROUL SĂU (II) 5

Eugen Luca RÎSUL APROBĂ 14

Horia Bratu CEHOV ŞI CEHOVISMUL 22

Margareta Bărbuţă DIN JURNALUL UNUI DIRECTOR DE TEATRU . . . 35

PROFILURI DE TEATRE

Al. Popovici TEATRUL DE STAT DIN GALAŢI ŞI PROBLEMELE LUI . 41

*

Ion Frunzetti INOVAŢIA ÎN DECORUL PIESELOR CLASICE . . . 46

discuţii

T. Zamfir ACTIVIŞTII CULTURALI DESPRE TEATRU ŞI PUBLIC . . 53

Victor Bîrlădeanu PRINCIPII CU CARE NU POŢI SĂ NU FII DE ACORD,... DAR CARE SE CER ŞI TRADUSE ÎN VIAŢĂ 59

PORTRETE ŞI MĂRTURII

V. Negrea COSTACHE ANTONIU 61

CRONICA

Semnează: *Florian Potra, Mircea Alexandrescu, C. Paraschivescu, Silviu Gal, Mira Iosif* 65

TEATRUL DE AMATORI 79

TEATRUL DE PĂPUŞI 84

ÎNSEMNĂRI 86

MERIDIANE. 89

PII 0584

teatrul

februarie
2
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

CEA MAI NOBILĂ DINTRE SARCINI

„Imagine luminoasă a propriului nostru viitor“, cum l-a numit tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, programul construcţiei desfăşurate a comunismului în U.R.S.S., dezbătut şi hotărît în lucrările celui de-al XXI-lea Congres extraordinar al P.C.U.S., reţine cu toată bogăţia lui de învăţăminte atenţia încordată şi plină de răspundere a oamenilor muncii din lumea întreagă. E nemăsurată bucuria de a fi contemporani ai celei mai măreţe victorii, pe care lumea o dobîndeşte asupra ei însăşi, deschizînd în istoria ei marea şi strălucitoarea pagină a comunismului. Bucuria aceasta nu se mărturiseşte ca o exultare platonică şi pasivă. Stimulată de certitudinea că „socialismul a învins în Uniunea Sovietică nu numai pe deplin, ci şi definitiv“ ; întărită de forţa internaţionalistă a Congresului, această bucurie se exprimă prin dorinţa năvalnică de a acţiona, de a mări eforturile constructive menite să grăbească, odată cu realizarea măreţului program al construcţiei comuniste în U.R.S.S., şi apropierea acelei, nu mai puţin, măreţe perspective a trecerii simultane spre comunism şi a celorlalte ţări şi popoare înfrăţite întru socialism.

În asemenea împrejurări, problema şi sarcinile privind în U.R.S.S., crearea bazei tehnico-materiale a comunismului, iar la noi, a socialismului şi a trecerii neîntrerupte de la socialism la comunism, se leagă mai evident şi mai strîns decît oricînd, de implicaţiile lor în viaţa şi conştiinţa omului, de problemele şi sarcinile privind ridicarea conştiinţei comuniste a oamenilor muncii, de continuarea şi sporirea luptei împotriva rămăşiţelor capitaliste, din felul de a gîndi şi simţi al omului, împotriva ideologiei burgheze şi a influenţelor ei. Nu întîmplător şi nu fără semnificaţie, în rîndul complexelor şi uriaşelor probleme dezbătute la Congresul al XXI-lea, aluziile şi intervenţiile directe în legătură cu rolul important al literaturii şi artelor în împlinirea măreţului program au fost deosebit de frecvente.

***

„În educarea comunistă a oamenilor muncii, creşte rolul artei şi literaturii sovietice“. „În dezvoltarea şi îmbogăţirea culturii spirituale a societăţii socialiste, au un rol important literatura şi arta, care contribuie activ la formarea omului societăţii comuniste. Nu există sarcină mai nobilă şi mai înălţătoare decît cea care stă în faţa artei noastre, aceea de a imortaliza faptele eroice ale poporului constructor al comunismului. Scriitorii, oamenii de teatru, cineaştii, muzicienii, sculptorii, pictorii sînt chemaţi să ridice şi mai mult nivelul ideologic şi artistic al creaţiei lor, să ajute şi de acum înainte în mod activ partidul şi statul, în educarea comunistă a oamenilor muncii, în propagarea principiilor morale comuniste, în dezvoltarea culturii multinaţionale, în formarea unui gust estetic ales“.

Aceste cuvinte, rostite de N. S. Hruşciov, şi alte cuvinte asemănătoare, rostite de alţi delegaţi de la marea tribună a Congresului, nu sînt simple preţuiri aduse valorii şi funcţiei social-educative care caracterizează creaţia artistică din lumea socialistă ; nu sînt formale apeluri adresate creatorilor de artă. Nici un scriitor, nici

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

PIA 217/2

un om de artă, nu este astăzi, în lumea noastră, străin de rosturile creației sale, de necesitatea prezenței sale active, prompte și eficiente, în opera de făurire a comunismului, a zilei care a încetat să mai fie metaforic numită „zi de mîine". Lucrările Congresului au demonstrat prin profunda, multilaterala și creatoarea aplicare a socialismului științific, a gîndirii leniniste, forța transformatoare pe care o dobîndește marxism-leninismul cînd, prin mijlocirea partidului, el pătrunde în viața oamenilor, nu doar ca un sistem abstract de cugetare, ci ca un sistem de sarcini concrete a căror împlinire verifică și confirmă permanent, zi de zi, justețea și caracterul lor de lege istorică, obiectivă. Așa fiind, scriitorul și omul de artă nu s-au simțit, după Congres, numai mobilizați în avîntul lor creator, dar și îmbogățiți cu lumini noi, esențiale, în conștiința lor creatoare; întăriți cu o putere teoretică sporită împotriva denigratorilor, de orice teapă, ai creației lor realist-socialiste; limpeziți în orientarea practică a creației lor, în această nouă măreață epocă istorică în care le este dat să trăiască.

În marea întrecere pașnică dintre sistemul socialist — nou, victorios — și cel capitalist — vechi și în plină derută; în marea „provocare economică" pe care lumea din apus o vede cu vădite semne de îngrijorare, lansîndu-i-se dinspre răsărit, scriitorul și omul de artă (scriitorul de teatru și omul de teatru, ca să ne păstrăm în marginile preocupării revistei noastre) văd mai mult decît creșterea vertiginoasă, de neabătut a puterii economice, a industriei și agriculturii, a bunăstării popoarelor din lagărul socialist. Ei văd creșterea vertiginoasă și de neabătut și a prestigiului și a valorii creației lor în lume.

***

Ceea ce caracterizează scrisul și arta (și practica) teatrală în occident, este orbecăirea febrilă și neputincioasă, în cea mai acută — și definitivă — criză. Dezbaterile în jurul acestei crize și căutările sterile de a ieși din ea, se țin lanț, pe toate fețele și pe toate planurile. Să ne oprim numai la planul cauzelor acestei crize. Și să descoperim în înseși mărturisirile slujitorilor lui, aceste cauze ale „amurgului teatrului" (apusean), ca să folosim titlul răuprevestitor al unei piese scrise și jucate încă acum un sfert de veac pe scenele pariziene. Ni se pare instructiv să aflăm că o cauză primordială e pusă de ei în strînsă, determinantă legătură cu așa pretinsa decădere a spiritului umanist în lume, în epoca noastră. Într-o amplă conferință, rostită relativ recent la Eliseul din Roma, dramaturgul Gabriel Marcel arată că spiritul umanist e în decădere (desigur, în lumea în care trăiește dînsul — n.n.). Constatarea nu e lipsită de luciditate, deși conferențiarul este prin scrierile și soluțiile sale, foarte departe de noi și foarte departe de o soluție efectivă. Căci, dacă atacă, printre altele, „atomizarea" și dezumanizarea teatrului occidental (pe acei dramaturgi care înlocuiesc arta cu „rînjetul"; realismul cu incoerența, emoția cu șocul nervos, încrederea și dragostea în oameni cu disprețul a tot ce e omenesc; adevărul cu minciuna), Gabriel Marcel preconizează cu duhul blîndeții clericale, diversiunea mirajului catolic al vieții de apoi. Ca și cum acest miraj ar fi mai real și mai îmbărbătător pentru umanitate decît cinicul „sfîrșit de partidă" și decît dezamăgitoarea așteptare în neputință și resemnare a unui Godot mîntuitor care nu vine, dar despre care vorbește în aplauzele snobe ale unui anumit public, dramaturgul Samuel Beckett.

Nu însă defecțiunile lucidității lui Gabriel Marcel (și ale altora care-l secundează în „soluții" de acest ordin) ne interesează aci. Ci faptul că, lucizi sau orbi, comentatorii crizei artelor (nu numai a teatrului) din lumea apuseană, și cei care fructifică mai departe această criză, surprind cauza cauzelor în golirea de conținut uman și de perspectivă pentru binele omului a produselor lor artistice. Dar soluția revenirii la umanism, la adevăr, la realitate, ei o dușmănesc, o ocolesc, ori nu îndrăznesc s-o folosească. Pentru că ea ar atinge resorturile antiumane ale orînduirii sociale care-i plătește, care-i robește cu sacul ei de bani. Pentru că ea vorbește despre trecerea la singura orînduire umană posibilă, de neabătut, la orînduirea umanismului socialist. De aceea, denigrarea artei realist-socialiste de către apologeții deschiși ai ideologiei burgheze și de către cei camuflați sub hlamida țipătoare a revizionismului.

Arta realist-socialistă pătrunde însă peste invective și denigrări, mereu mai adînc și mai răspîndit în aprecierea lumii. Însuși Gabriel Marcel, despre care vorbeam înainte, nu se poate reține de a vedea în opera unui militant de pe pozițiile *marxist-leniniste, cum a fost Brecht, semnul redresării posibile, al ieşirii din criza teatrului în care se zbate occidentul („Oricare ar fi aversiunea mea, spune dînsul, pentru ideologia care apare acolo — la Brecht* n.n. *— prea des exprimată, voi zice fără ezitare că teatrul unui Brecht îmi pare incomparabil superior, în toate privinţele, lucrărilor pe care le-am evocat. Căci este un teatru care rămîne uman şi în care anumite valori fundamentale sînt salvate".) Maiakovski îşi face drum pe scenele apusului cu puternica lui satiră, peste străduinţa ineptă a unora de a răsturna sensurile mari şi mesajul operei sale.*

E limpede pentru orice privire cinstită că toată criza artistică a occidentului, cu „soluţiile" existenţialiste, „avangardiste", clericale — neputincioase toate a aduce o redresare reală — vădeşte simptomatic stadiul de încheiere, lipsită de glorie, a unei culturi ce se cramponează de putreziciunea propriilor ei rădăcini, în credinţa că mai poate dăinui. E limpede că în faţa acestei culturi şi a artei care-i corespunde, se înalţă impunător, în plină şi cuceritoare ofensivă, cultura şi arta tînără, revoluţionară a socialismului, a comunismului. Această cultură, această artă — aparent neluată în seamă, dar vădit dispreţuită şi duşmănită în cercurile care se tînguie ori se bucură de amurgirea umanismului — se înalţă biruitoare din convingerea că, dimpotrivă, umanismul, era celui mai desăvîrşit umanism e în plină ascensiune. Artele în ţările socialiste precum mai ales, în marea ţară care aşează azi bazele societăţii comuniste, de aceea vor creşte vertiginos în prestigiu, în valoare şi în universalitate, pentru că poartă cu ele mesajul acestui umanism, pentru că tăria şi izvorul valorii lor stau în cunoaşterea profundă, reală, ştiinţifică a vieţii şi perspectivelor de viaţă ale omului. Misiunea acestor arte e să-l slujească pe om, să-l îndrume pe om spre aceste largi şi luminoase perspective, să sădească şi să fructifice în conştiinţa omului bucuria de viaţă şi de a apăra viaţa; bucuria de a fi om, ziditor şi părtaş al fericirii comuniste.

Ce perspectivă mai mobilizatoare pentru artistul epocii noastre, decît această perspectivă de a contribui, însufleţit de munca, de eforturile, de viaţa şi conştiinţa omului muncii, la construirea şi educarea conştiinţei comuniste a acestuia, la construirea însăşi a comunismului? Ce sarcină mai de cinste decît — ştiindu-te permanent sprijinit şi îndrumat de partid — să te ştii socotit sprijin credincios şi nemijlocit al partidului în epocala lui operă constructoare? Dar şi ce sarcină mai plină de înălţătoare răspundere!

***

Revoluţia culturală desfăşurată de partid în ţara noastră, de-a lungul celor 15 ani de la Eliberare, e în continuu şi avîntat marş. Zi de zi, aflăm noi dovezi despre pătrunderea tot mai adînc şi mai larg în masele muncitoare, a dorinţei de a cunoaşte, de a se adăpa la izvoarele ştiinţei, ale artei; despre creşterea statornică a puterii lor de înţelegere şi cuprindere a valorilor culturale; despre sporirea exigenţelor lor în faţa operelor artistice. La orizont se arată cea mai uriaşă cucerire culturală — de nebănuit sub nici una din trecutele orînduiri de clasă: ştergerea deosebirilor esenţiale dintre munca fizică şi intelectuală, transformarea muncii în primă necesitate vitală a omului multilateral dezvoltat. Artistul nu poate rămîne indiferent în faţa acestei perspective care nu mai e atît de îndepărtată. După cum nu poate rămîne nepăsător nici în faţa caracterului exigenţelor pe care, astăzi chiar, oamenii muncii le manifestă în raport cu creaţia artistică. Cu privirile îndreptate spre stadiul înalt de cultură pe care-l va atinge omul muncii, artistul descoperă de pe acum lămurite, ca o cerinţă fundamentală a eforturilor lui creatoare, cerinţa de a uni organic cunoaşterea temeinică a legilor de dezvoltare a societăţii şi cunoaşterea nemijlocită, întreagă, în toată multilaterala şi complexa ei înfăţişare, a vieţii. În concepţia marxist-leninistă despre viaţă şi lume pe care artistul o promovează, artistul se străduie să fie ca în elementul lui, să o promoveze deschis, fără echivoc, fără şovăire, cu o combativitate de nimic stînjenită, de nimic abătută. Viaţa omului muncii, izvor prim al creaţiei sale, artistul se străduie să o facă propria lui experienţă de viaţă. Argumentul ideologic care convinge raţional, cere să fie una cu argumentul vieţii — care convinge emoţional. Argumentul artei cere să nu convingă numai; ci să înrîurească, să agite, să mobilizeze; să înarmeze şi să îmbogăţească conştiinţa maselor muncitoare; s-o îmboldească spre noi şi noi fapte de eroism constructiv, să-i demonstreze — cu cele mai înalte mijloace de expresie — frumuseţea şi nobleţea etică a acestor fapte, *forța istorică propulsivă a atitudinii socialiste în fața muncii, în fața proprietății socialiste și a bunului obștesc ; măreția devotamentului față de cauza partidului, a socialismului, măreția patriotismului fierbinte socialist și a spiritului puternic internaționalist. Act de instruire și educare, actul artistic va deveni astfel cu adevărat act de construire.*

***

Nu sînt, in fond, aceste cerințe, mai mult decît cerințele pe care metoda realismului socialist le pune dintotdeauna în fața omului de artă. Ele apar însă mărite de grandoarea epocală a misiunii, cu care astăzi, mai mult decît oricînd, este investit omul de artă. Omul de artă vede cum realizările științei, fructificate de poporul crescut de partidul lui Lenin, au depășit miturile cele mai îndrăznețe ale omenirii. Și el își dă seama că realizările economice, sociale, morale către care se avîntă azi același popor (și alături de el, însuflețite și ajutate de el, celelalte popoare din lagărul socialist) nu pot fi în nici un caz oglindite, afirmate, cu mijloacele pipernicite ale artei individualiste, lipsite de orientare și de idei, antiumane și antirealiste pe care o profesează slujitorii, în criză, ai culturii burgheze (și, alături de dînșii, slujitorii ei, drapați cu ifose marxiste, revizioniștii). De aceea, în fața omului de artă se arată cu insistență și se impune, primatul vieții (ceea ce e principal în viață, ceea ce se dezvoltă nou și e înnoitor în viață) și primatul partinității (caracterul activ, afirmativ și confirmativ al atașamentului artistului față de cauza partidului, al pătrunderii artistului în viața care se construiește sub îndrumarea și supravegherea partidului). Sînt îndatoriri unite indisolubil, fără de care creația artistică e destinată eșecului. Aceste cerințe, e limpede, nu pot fi împlinite fără ca în același timp și în aceeași măsură artistul să nu le înțeleagă legate de necesitatea de a depune și mai departe toate eforturile pentru a smulge din creația sa tot ce ar mai putea aminti despre concepțiile și moravurile burgheze, antisociale, tot ceea ce ar putea întîrzia, așadar, educarea socialistă, comunistă a omului. Minimalizarea prezenței rămășițelor burgheze, subaprecierea influențelor ei primejdioase au fost semnalate de la tribuna Congresului ca de neiertat, în opera de educare socialistă care se îndreaptă mai cu seamă spre tineret, la care cu precădere cată privirile și eforturile partidului.

***

E de prisos să subliniem că toate aceste cerințe artistice privesc în chip deosebit lumea de artiști ai teatrului, ai acestei instituții atît de înfrățite cu tribuna cetățenească și cu școala. Și e de prisos să vorbim despre ecoul puternic și stăruitor pe care lucrările Congresului l-au răspîndit, influențînd cu o amploare și o profunzime nespusă, viața teatrului. Înrîurirea lucrărilor Congresului al XXI-lea al P.C.U.S. în condițiile efortului partidului și poporului nostru muncitor pentru grăbirea construirii socialismului în țara noastră, își va vedea, nu încape îndoială, foarte curînd roadele : în munca de creație a dramaturgului, așezat să-și încheie opera închinată celei de-a 15-a aniversări a Eliberării ; în munca de pregătire a repertoriului pe stagiunea viitoare ; în eforturile teatrelor și făuritorilor de spectacole de a crește calitatea artistică a spectacolelor ; în munca de educare etică și de creștere a calificării artistice a tinerei generații de oameni de teatru ; în relațiile de colaborare dintre teatre și dramaturgi ; în legăturile dintre teatre și publicul lor muncitor ; în tot ceea ce înseamnă astăzi pentru teatrul nostru misiune social-creatoare, socialist-creatoare.

„t"

A. Karaganov

AUTORUL ŞI EROUL SĂU (II) *

Comportarea eroului în ciocnirile din viaţă şi în conflictele dramatice este direct legată de atitudinea activă a autorului în creaţie. Dacă în perceperea vieţii autorul tinde către contemplaţie, dacă nu are personalitate în creaţie, mulţumindu-se cu ilustrarea superficială şi cu şabloanele, atunci el îşi alege şi eroii pe măsura sufletului său şi a dimensiunilor sale morale: personajele sale vor fi lipsite de o individualitate puternică, de independenţă în viaţă. Autorul nu-i capabil să observe oamenii de o altă factură, nici nu-i înţelege cu adevărat şi de aceea nu poate să-i prezinte în toată bogăţia lor sufletească. Şi invers: o poziţie partinică în cercetarea vieţii, în abordarea celor mai importante probleme ale acesteia, în căutarea unor rezolvări artistice valoroase, îi dă artistului posibilitatea nu numai de a aprecia, ci şi de a-i înfăţişa în mod veridic şi multilateral pe oamenii care întruchipează în comportarea lor în viaţă spiritul creator al leninismului, patosul revoluţionar al societăţii sovietice. Autorul care gîndeşte partinic vede în asemenea oameni tovarăşi de luptă, el le dăruieşte inima, îi simte aproape şi îi înţelege atît în manifestările lor exterioare, în acţiunile şi atitudinile lor, cît şi în impulsurile lor interioare, impulsuri ce determină comportarea omului în viaţă. Noul erou al dramaturgiei sovietice, luptător pentru ideile comunismului, a apărut pe scenă nu numai pentru că el a crescut în viaţă, ci şi pentru că înşişi scriitorii, creatorii artei realismului socialist, au crescut pe plan ideologic odată cu el, au învăţat de la el cum anume să trăiască şi să gîndească, ajutîndu-l, la rîndul lor, prin creaţia lor, să crească.

Dezvăluind universul de idei şi fizionomia morală a constructorilor înaintaţi ai comunismului, dramaturgia sovietică aduce multe date noi pe planul rezolvării de către dramaturgie a vechii probleme a vieţii şi a artei: omul şi mediul.

Problema aceasta a atras dintotdeauna deosebita atenţie a autorilor dramatici şi teoreticienilor dramei. În procesul de rezolvare a acestei probleme se manifestă cu deosebită limpezime atitudinea estetică a artistului faţă de realitate, orientarea ideologică a creaţiei sale.

Hegel i-a acordat şi el multă importanţă. Bizuindu-se pe o adîncă cunoaştere a naturii şi a legilor de dezvoltare ale dramaturgiei, Hegel a ridicat în „Estetica" sa problema autonomiei eroului dramatic, considerînd-o drept calitatea esenţială a unui personaj, acea care-i determină dreptul să se bucure de atenţie din partea dramaturgului. Acordînd o înaltă preţuire cronicilor istorice şi tragediilor lui Shakespeare, Hegel atribuia profunzimea şi forţa lor faptului că eroii şi caracterele reprezentate în aceste lucrări sînt lăuntric consecvente, credincioase lor înşile şi pasiunii lor şi că, în tot ce întreprind, ele se comportă conform caracterului lor bine determinat. Chiar şi în cronicile istorice ale lui Shakespeare, se stabilesc legături între anumite stări precise şi săvîrşirea unor acţiuni importante pornite de la autonomia riguroasă şi libertatea unor caractere individualizate.

Această particularitate a caracterelor shakespeareene le apropie de „indivizii ideali". Iar un „individ ideal" trebuie să fie, după concepţia lui Hegel, închis în el, iar tot ceea ce e obiectiv şi universal, trebuie să fie cuprins în el şi transformat într-o proprietate a caracterului și simțurilor sale. În caz contrar (dacă obiectivul este cuprins, rupt însă de individualitatea subiectului), acesta cade pe un plan secundar, socotit fiind auxiliar, ceea ce ar putea prejudicia interesului și importanței pe care o reprezintă pentru artă. „În acea stare, necesară, potrivit concepției noastre, pentru înfăptuirea reprezentării artistice, scrie Hegel, eticul și echitatea trebuie să-și păstreze în întregime forma lor individuală în sensul că ele depind în întregime de individ și doar *în* și prin el dobîndesc viață și acuratețe."

---

* Partea întîi, n-rul 1, din ianuarie 1959.

Acea stare, capabilă să genereze autonomia unor creaturi individuale, poate exista, după concepția lui Hegel, doar acolo unde generalul și particularul din om capătă deplina lor semnificație. În cadrul statului, această stare nu se poate naște, deoarece aducerea personalității la „înțelepciunea generală a statului" poate fi ori simplă supunere, ori o convingere liberă. Justețea orînduirii de stat — și în primul caz și în al doilea —, tendințele personale ale omului, realizările lui ca și el însuși rămîn, în raport cu întregul, nesemnificative.

Hegel nu neagă total posibilitatea tragediei în contemporaneitate, dar socotește că materialul de bază pentru asemenea tragedii, îl constituie relațiile pe planul iubirii, ținîndu-se seama că în dragoste omul acționează liber. În ce privește celelalte domenii, poate deveni erou independent numai omul care nu recunoaște înțelepciunea, orînduirea statului. De pildă, Karl Moor. Însă calea aleasă de Karl Moor duce la crimă...

Nu ne vine greu a surprinde viciile și ereurile concepției lui Hegel. Deși Hegel se situa pe poziția unui idealism obiectiv, ideile lui despre libertatea caracterelor, eliberate de legăturile și îngrădirile specifice epocilor de dominație ale statului, duc spre preamărirea individualismului. În rezolvarea problemei caracterului, Hegel se situează pe poziția opunerii romantice a libertății și independenței omului față de orice forme contemporane de organizare a societății. Mai departe Hegel, de astă dată complet în spiritul sistemului său reacționar, refuză să recunoască pe eroul răsculat împotriva statului asupritor, cu toate că într-o asemenea răscoală se manifestă reala independență a personalității, care se dezvăluie într-o importantă acțiune socială. Condamnîndu-i pe răsculați, marele filozof se comportă ca cel mai autentic mic-burghez.

Înțelegînd toate limitele lui Hegel, nu putem să nu prețuim lărgimea de care dă dovadă chiar în modul de abordare a problemei. Hegel nu a putut-o rezolva, rămînînd legat de realitatea contemporană lui și acest fapt era expresia neputinței gîndirii idealiste în fața vieții. În urma analizei cronicilor și tragediilor lui Shakespeare, Hegel a stipulat însă necesitatea unor caractere ample, care să se dezvăluie și să-și dea măsura amploarei lor prin acțiuni independente. Această problemă se ridică și astăzi în fața dramaturgiei contemporane.

În lupta cu societatea posedanților și cu ideologia ei, s-a format concepția socialistă despre libertatea personalității, această concepție socialistă devenind baza comportării în viață a eroului pozitiv din dramaturgia sovietică.

Dramaturgiei realismului socialist i-a revenit o sarcină importantă: să reprezinte veridic singura cale reală spre afirmare a libertății și fericirii omenești — lupta pentru crearea condițiilor politice și economice care asigură maxima și libera dezvoltare a forțelor și posibilităților oamenilor muncii, o adevărată înflorire a personalității.

Eroul dramaturgiei sovietice știe că nu poate trăi în societate, liber de societate. Din acest punct de vedere, el nu împărtășește iluziile individualismului. El este un fiu al epocii sale, al statului său, legat prin mii de fire de societatea în care trăiește, de poporul pe care-l slujește. Libertatea, el o vede în lupta și munca făptuită în numele idealurilor comuniste, adică în numele libertății și fericirii reale a oamenilor muncii.

În procesul întruchipării artistice a acestui erou, dramaturgul sovietic se ciocnește inevitabil de următoarea contradicție: pentru a fi veridic pînă la capăt, el trebuie să dezvăluie amploarea relațiilor sociale ale eroului său, multilateralitatea și intensitatea dependenței sale față de societate, dar, în același timp, el trebuie să releve ce anume poate săvîrși acest erou într-o acțiune independentă.

În trecut, teoria „lipsei de conflict" a împiedicat rezolvarea în adînc a acestei contradicții. În piesele contaminate de „lipsa de conflict", adeseori eroul pozitiv era reprezentat ca un om care rostește cuvinte bune, dar nu „ale lui proprii", ca un om care în munca sa tinde spre șablonul obișnuit și nu cutează să întreprindă independent o acțiune de mai mare amploare, care să solicite mobilizarea tuturor forțelor morale și „rezervelor" sale sufletești. În cel mai fericit caz, acest tip de erou ajungea pînă la o discuție aprinsă despre superioritatea tehnică a unui strung față de altul și spadele se încrucișau, iar pasiunile se înfierbîntau doar în sfera relativ îngustă a relațiilor omenești. Dramaturgul îi crea de obicei eroului său o serie de împrejurări favorabile, astfel încît să-și poată învinge potrivnicii și greutățile întîmpinate, fără să-și irosească prea mult puterile, fără să înfrunte plin de bărbăție forțele și împrejurările ce-i stau împotrivă sau să fie nevoit să adopte, independent, o anumită hotărîre, într-o situație dificilă, el rămînînd pur și simplu un om care ajută împrejurările.

E limpede că un astfel de „luptător" nu putea deveni un autentic erou de dramă, care să conducă acțiunea.

Eroul pozitiv al dramaturgiei sovietice este eroul acțiunilor independente. Dacă în piesă este vorba de trecut, despre societatea bazată pe antagonisme de clasă, atunci independența eroului se manifestă de cele mai multe ori, în luptă, în *negarea vechii orînduiri;* eroul contemporan al dramaturgiei sovietice *afirmă orînduirea existentă, organizarea socialistă a vieții*. El nu este un exponent al voluntarismului pentru ca să acționeze după capul lui și în mod arbitrar. Rămînînd un fiu al partidului, al poporului, un om al statului, și ținînd seamă în mod realist de împrejurări, el acționează cu inițiativă, independent, și este, din acest punct de vedere, un exponent al spiritului revoluționar al epocii noastre sovietice, al stilului de viață statornicit de Partidul Comunist, neînfricatul partid al novatorilor.

Acționînd plin de inițiativă și cu spirit independent, el intră adeseori în conflict, nu dintr-o necesitate de a se apăra, ci din propria lui voință, *din chemarea inimii*. Mai mult decît atît, uneori el își creează conflicte de care s-ar fi putut scuti, dacă în viață ar fi fost mai puțin activ și principial. Oriunde vede o neregulă, el dărîmă prin luptă coexistența pașnică dintre „ordine" și „dezordine". El nu socotește drept cinste să-ți aperi pasiv imacularea morală, ci acțiunea, lupta. Preceptele mic-burgheze „lasă", „nu te băga" îi sînt străine.

Un erou pozitiv cu o asemenea structură ideologică și etică întruchipează prin purtarea sa acele trăsături și calități despre a căror educare vorbea V. I. Lenin, referindu-se la lucrătorii aparatului sovietic: „...așa cum conducerea colectivă e necesară pentru discutarea problemelor fundamentale, așa e necesară și răspunderea personală și dreptul de a dispune personal, pentru ca să nu existe birocrație, pentru ca nimeni să nu se poată eschiva de la răspundere. Avem nevoie de oameni care în orice împrejurare să învețe să conducă în mod de sine stătător"[1].

Tema formării unui asemenea erou, tema luptei și a muncii sale creatoare străbat întreaga istorie a dramaturgiei sovietice. În cele mai bune opere ale sale, în acelea care întruchipează cît mai bogat adevărul vieții, principiile realismului socialist, eroul pozitiv este un om care se simte stăpîn și constructor al noii vieți ; modul său de a percepe lumea ca și sentimentele sale, ni se dezvăluie ca fiind un produs organic al socialismului, care asigură o reală înflorire a personalității și ca fiind un rezultat al integrării sale în activitatea istorică a milioane de oameni ai muncii, înainte vreme lipsiți de drepturi și asupriți.

---

[1] V. I. Lenin: *Opere*, vol. 30, pag. 234, E.S.P.L.P., 1956.

În zilele noastre, această temă dobîndește o rezonanță deosebit de actuală, datorită puternicului avînt al activității creatoare a poporului, avînt generat de lupta partidului și a întregii societăți sovietice, pentru îndeplinirea hotărîrilor istoricului Congres al XX-lea al P.C.U.S. Atenția stăruitoare față de această temă a devenit semnul caracteristic de recunoaștere a lucrărilor dramatice de actualitate, chiar și a acelora în care sînt evocate neuitatele zile ale primilor ani ai revoluției noastre.

Istoria literaturii cunoaște suficiente exemple cînd dorința scriitorului de a fi om al zilelor noastre, în reprezentarea artistică a trecutului, a dus la o actualizare a lui, în sensul înfrumusețării sau sluțirii istoriei. Contemporaneitatea celor mai bune dintre piesele dedicate celei de a 40-a aniversări a lui Octombrie, s-a manifestat nu numai prin actualitatea lor, dar și prin istorismul lor, cele două principii dovedindu-se a fi interdependente și fertilizîndu-se reciproc.

Fiecare zi a noastră de „astăzi" cuprinde idei, conflicte, pasiuni, care preocupă în mod deosebit un artist, bineînțeles dacă acesta nu contemplă dinafară epoca, ci este un activ constructor al ei. Prost scriitor este acela care va încerca să transplanteze în mod artificial aceste probleme de „azi" în ziua de „ieri", încercînd, pe baza materialului istoric dat, să poarte discuții referitoare la problemele zilei de astăzi, folosind pentru aceasta mecanismul puțin complicat al unor alegorii banale. Dar și scriitorul autentic nu se poate abține de a nu se întreba : în ce anume se aseamănă prezentul cu trecutul și care e acel *nou* apărut în prezent, precum și care este rădăcina ideilor, contradicțiilor și pasiunilor de astăzi, biografia lor ? După cît se pare, literatura nu poate să facă dintr-o dată și concomitent descoperiri la fel de importante în diversele direcții în care se desfășoară căutările ei istorice. Timpul operează o anumită triere în observația scriitoricească. Este cît se poate de firesc ca cele mai numeroase dintre descoperiri să se producă tocmai în direcția determinată și inspirată de evenimentele, interesele și pasiunile de astăzi. Să ne amintim cît de mult au făcut dramaturgia, teatrul și cinematografia în perioada Marelui Război de Apărare a Patriei, tratînd tema tradițiilor multiseculare de patriotism ale poporului nostru spre a înfățișa în artă caracterele pline de eroism ale apărătorilor pămîntului rusesc, străbunii acelora care luptau atunci la Stalingrad.

...În piesele care au văzut luminile rampei în zilele celei de a 40-a aniversări a lui Octombrie răsună cu deosebită pregnanță și emoție ideea avîntului revoluționar, ca o importantă ștafetă transmisă de popor din generație în generație. Redînd scene din viața poporului, autorii acestor piese au arătat că avîntul revoluționar existent în partid și popor este indestructibil legat de afirmarea tradițiilor leniniste și a principiului leninist al conducerii de către partid.

Cînd citești piesa *Izvorul veșnic* de D. M. Zorin, simți distinct strădania susținută a dramaturgului de a întruchipa viața lăuntrică a lui V. I. Lenin și acel „torent istoric" al vieții poporului, ce reprezintă pentru partid și pentru Lenin un nesecat izvor de idei și acțiuni revoluționare. Este profund organic legat de concepția scriitorului faptul că el reprezintă activitatea conducătorului, nu în forma directă a cronicii, ci o urmărește în dezvoltarea unei drame populare.

Viața satului este prezentată în piesă cu freamătul ei natural, cu dramele ce se iscă „cu forța lor proprie", cu grijile și amarul de zi cu zi al țăranilor. Pe măsură ce se desfășoară acțiunea piesei, Lenin se întîlnește cu acele probleme grele („mici crampe" cum le numește el în piesă) de care este plină această viață. Dar el nu taie toate nodurile dramatice cu cîte se ciocnește și nici nu rezolvă toate greutățile cu o singură indicație atotsalvatoare, ci alături de țărani el caută răspuns la întrebările care îi frămîntă și caută rezolvări pentru sarcinile nerezolvate, împreună cu ei și nu deasupra masei sau ținîndu-se deoparte de mase! Lenin influențează mersul evenimentelor acționînd asupra caracterului oamenilor. Pentru el prezintă o importanță colosală rezolvarea acelor probleme practice de care s-a lovit în satul în care a luat naștere artelul „Exemplul". Dar și mai important este să-i învețe chiar pe țărani să rezolve în spirit sovietic, în spirit comunist, oricare dintre problemele pe care le ridică viața, să-i învețe a deveni adevărați constructori ai viitorului socialist.

Întreaga sa activitate, Lenin o subordonează strădaniei de a stimula inițiativa și energia poporului, de a educa în oameni deprinderile și modul de a percepe lumea al unor adevărați stăpîni ai noii vieți.

Cele mai bune scene ale piesei, profund dramatice dar în același timp pline de poezie, sînt luminate de flacăra ideii revoluționare, de încredere în viitorul socialist al satului. Aceste scene, concrete prin coloritul lor istoric, au în același timp o corespondență cu gîndurile și frămînările noastre de astăzi. În piesă există unele ciocniri în rezolvarea cărora, autorul accentuează pînă la o supărătoare evidență „ecourile contemporaneității"; dar nu aceste ciocniri determină tonul de ansamblu al piesei *Izvorul veșnic,* care se impune drept o lucrare pătrunsă de adevărul istoric dar întruchipînd în același timp poetic, ideile epocii noastre.

...Alături de piese ca *Izvorul veșnic* de D. M. Zorin, *Marele Kiril* de I. Selvinski, *Steaua călăuzitoare* de K. Iașen, pe scenele teatrelor se reprezintă piesa *Trenul regimentar* de D. Davurin. În piesă sînt prezentați oameni obișnuiți dintre cei obișnuiți: oamenii dintr-un tren regimentar din timpul războiului civil. Dramaturgul zugrăvește cu multă generozitate viața lor de zi de zi, relațiile dintre ei, obiceiurile și ciudățeniile lor. În piesă nu se rostesc nici cuvinte înflăcărate și nici nu există mizanscene pline de efect — totul este cotidian, obișnuit, tăcut. Toate acestea nu generează însă o atmosferă căldicică de interior care să înăbușe accentele eroice ale piesei. Căci dramaturgul n-a recurs la un tren regimentar, pentru a arăta cît de îndepărtați erau eroii săi de încleștările eroice ce decid soarta istoriei. Și în inimile ostașilor cu manutanța trăiește avîntul revoluționar — aceasta este ideea de bază a autorului. Este adevărat, ideea piesei nu este enunțată răsunător și nici ostentativ, ci dramaturgul o afirmă convingător pentru că o trece prin relațiile și frămîntările concrete ale oamenilor și formează ceea ce Stanislavski numea „curentul subteran" al lucrării, care alimentează poezia lăuntrică a piesei.

...Piesa *Pîine și trandafiri* de A. Salînski are o altă structură.

Romantică prin ton, ea se caracterizează prin felul deschis și răsunător de a exprima ideile; elementul poetic al piesei este adus în prim plan prin „mijloace directe". Într-o piesă astfel construită nu pare de loc ciudat că muncitorul Ivușkin îl citează pe Heine.

Printre cele mai noi piese inspirate din tinerețea revoluției noastre, un loc de frunte îl ocupă *Comunistul* de E. Gabrilovici. Nu e o piesă, ci un scenariu (magistral pus în scenă de I. Reizman) și cu toate acestea nu putem să nu-l pomenim în legătură cu dezbaterea problemei eroului dramatic. E. Gabrilovici a repurtat o victorie într-un sector foarte important pentru întreaga noastră dramaturgie — el a dat viață unui puternic și strălucit caracter de om de partid.

Influența actualității asupra pieselor dedicate istoriei societății sovietice, s-a manifestat și în faptul că autorii lor s-au adresat cu precădere unei teme ca umanismul revoluției și lupta pentru om.

Umanismul este organic propriu realismului socialist, pentru că este propriu revoluției socialiste și societății făurite de revoluție. Dar în diversele etape ale dezvoltării artei, tema umanismului i-a atras pe creatori prin diverse aspecte și fațete.

Făcînd bilanțul realizărilor dobîndite în cei 40 de ani de la revoluție, N. S. Hrușciov spunea la sesiunea jubiliară a Sovietului Suprem al U.R.S.S. :

„Dacă înainte vreme, pînă la victoria socialismului în U.R.S.S., una din funcțiile importante ale statului sovietic era reprimarea activității dușmănoase a claselor exploatatoare și a rămășițelor lor dinlăuntrul țării, de a reprima încercările claselor dominante alungate de la putere de a restaura ordinea capitalistă, după lichidarea claselor exploatatoare și întărirea în țară a relațiilor socialiste de producție, această funcție a încetat să mai existe încetul cu încetul."

Iar mai departe :

„Funcțiile de bază ale statului socialist al celor ce muncesc sînt funcții de organizare a producției sociale și a conducerii economiei, culturii, a înfăptuirii în interesul oamenilor muncii, al controlului muncii și consumului, funcții de educare multilaterală a oamenilor muncii, printre care și educarea unei noi discipline în muncă, a unei atitudini comuniste față de muncă." [1]

Este firesc ca, împreună cu aceste transformări survenite în viață să se fi desfășurat și anumite schimbări în tratarea temei umanismului revoluției socialiste. Bineînțeles că, fideli principiului de a reda viața adevărată, scriitorii sovietici care au evocat epoca revoluției și a războiului civil, s-au străduit și acum, ca și înainte — cînd piesele despre războiul civil se scriau pe urmele calde încă ale evenimentelor — să arate cum s-a înfăptuit reprimarea forțelor ostile revoluției, să dezvăluie asprimea și necruțătoarea forță a luptei. Dar în condițiile actuale, scriitorii caută cu o atenție mai ascuțită să se adreseze acelor fapte din viața de atunci, prin care se pot vedea cu limpezime, cum luptătorii revoluției au pornit încă din momentul reprimării dușmanului, să înfăptuiască toate funcțiile multilaterale ale statului socialist, funcții printre care sînt și cele promovate pe prim plan în zilele noastre.

...Cînd prezentul nostru pătrunde în caracterele eroilor din trecut și tulbură, prin incursiunile lui, autenticitatea concret istorică, atunci locul adevărului convingător îl ia în mod inevitabil didacticismul plat. Dar în speță, în cazul celor mai bune piese contemporane inspirate de trecut, se ridică o altă problemă : epoca din care se inspiră emoțiile și gîndurile dramaturgului îl ajută să lumineze acele trăsături din caracterele eroilor și acele întîmplări ale vieții, care, deși rămînînd concret istorice au o corespondență directă cu frămîntările și gîndurile prezente ale artiștilor.

Deși în lucrări ca *Izvorul veșnic, Trenul regimentar, Pîine și trandafiri, Comunistul* etc. accentele contemporane au căpătat o deosebită importanță, nivelul de prelucrare artistică a temei contemporaneității este totuși determinat în primul rînd de acele lucrări care nu numai că ridică idei, dar aduc și fapte aparținînd epocii noastre, care-l reprezintă pe contemporanul nostru cu grijile și înfăptuirile sale de azi.

---

[1] N. S. Hrușciov : *Patru zeci de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie*, pag. 50—51, Moscova, 1957.

Din acest punct de vedere, dramaturgia noastră a făcut foarte puțin încă pentru a-și lichida prelungita rămînere în urmă.

Totuși, această constatare nu trebuie să ne împiedice să prețuim rodnicele încercări ale unora dintre dramaturgi, de a dezvălui trăsăturile și particularitățile concret istorice, actuale, ale omului nou, ale eroului pozitiv care activează în principalele domenii ale vieții poporului.

Piesa lui N. Virta *Zări de necuprins* este inegală. În piesă au rămas doar schițate unele laturi ale subiectului și anumite motive dramatice; dramaturgului i-a lipsit uneori o anume finețe în conturarea profilului psihologic al personajelor. Cu toate acestea, prin actualitatea ei pregnantă, prin rezolvarea fericită — sugerată de viață — a personajului central, piesa merită atenție și sprijin.

N. Virta a izbutit să creeze în piesă o adevărată atmosferă a vieții de azi: gîndurile și sentimentele eroilor sînt ale zilelor noastre, conflictul e și el din zilele noastre, particularitățile epocii se reliefează cu claritate și în rezolvarea conflictului. Lupta între Hijniakov și Astahov et compania nu seamănă cu un duel între caractere, ea este trainic legată de desfășurarea vieții, de evoluția stărilor de spirit, intereselor și pasiunilor omenești. Toate personajele piesei sînt atrase în conflict, ele nu reprezintă un fundal ci sînt participanți efectivi ai conflictului. Aceasta permite ca, fără diminuarea rolului și independenței lui Hijniakov, lupta lui să fie prezentată în iureșul vieții. Totodată, ea creează posibilitatea să fie reprezentată veridic creșterea activității creatoare și a simțului de răspundere gospodărească caracteristice colhoznicilor din zilele noastre, în rezolvarea problemelor de viață.

...Obiect al reprezentării dramatice poate fi și lipsa spiritului de independență, slăbiciunea eroului, pe care acesta le învinge prin educare ideologică și autoeducare. Nu se pune problema creării unui erou tip, ci este vorba ca dramaturgii prin intermediul caracterelor create să dezvăluie normele de viață ale societății sovietice, politica, ideologia și morala ei. De aceea, importantă nu este numai alegerea eroului, ci important este ca în fiecare caz concret, să fie clară poziția dramaturgului și să existe criterii bine definite în aprecierea fenomenelor reprezentate; defectele eroilor să nu fie înfățișate drept calități, iar calitățile să nu fie măsurate după capriciul autorului, ci după măsura obiectivă a practicii sociale și a idealului socialist. Piesa *Zări de necuprins* contravine, în acest sens, unei tendințe foarte răspîndite în dramaturgia actuală.

Viața sovietică deschide în fața oamenilor muncii infinite orizonturi pentru reliefarea și dezvoltarea calităților lor ideologice și morale.

Scriitorul aflat pe pozițiile realismului socialist nu poate să nu-și pună problema de a dezvălui procesul creșterii spirituale și etice a omului muncitor obișnuit, să dezvăluie acest proces în formele concrete pe care le îmbracă în viață, fără să creeze figuri ideale, dar în același timp fără să diminueze însemnătatea acestui proces. Orice înduioșare din partea dramaturgului față de banal și trecerea neobservată a omului de rînd intră inevitabil în contradicție cu însăși orientarea dramaturgiei sovietice. Cu toate acestea, atît în dramaturgie cît și în critică se mai aud răsunînd asemenea înduioșări.

Acum trei ani la Voronej, s-a pus în scenă piesa *Bogăția ta* de K. Lokotkov. Piesa confirmă că autorul are spirit de observație și cunoaște viața. Cu toate calitățile ei, piesa totuși n-a prins, nu s-a putut menține multă vreme în repertoriu.

Ni se pare că una din cauzele acestui fenomen rezidă în faptul că figurile de oameni simpli reprezentați au avut prea puțină poezie, originalitate și relief.

Greșelile lui K. Lokotkov sînt caracteristice multor piese contemporane. Iată de ce ne tentează să combatem aici pe criticul Vas. Rusakov, care a transformat într-un merit al piesei, coloritul stins al caracterelor.

Analizînd în „Sovetskaia Kultura" din 24 februarie 1955 piesa *Bogăția ta*, Rusakov scria în articolul intitulat *Oameni de rînd în viața cotidiană* că e greu să reliefezi în piesă și să determini eroii principali: „...Aici, de fapt, toți au aceeași valoare și nu un erou organizează acțiunea colectivului, ci mai curînd colectivul organizează și predetermină acțiunile unor eroi".

Bineînțeles că, în condițiile sovietice, colectivul reprezintă o mare putere. Dar ea depinde de însemnătatea și puterea fiecărei unități ce îl compune, de aceea pentru a înțelege de ce anume e în stare un colectiv sau altul e totdeauna important să aflăm ce fel de oameni reunește colectivul, din cine e compus.

Un adevărat colectiv sovietic sporește puterea personalității și contribuie la dezvoltarea aptitudinilor omului. În schimb la Vas. Rusakov rezultă — cu sau fără voia lui — că într-un colectiv, oamenii se pierd într-un fel, sînt banali, iar acțiunile lor sînt predeterminate. Vas. Rusakov subliniază în special că eroul piesei, Koștov, „nu sare în ochi prin nimic, nu-l reții, fiind un tip cotidian, și cuvintele lui sînt de cele mai multe ori, obișnuite, de largă circulație, aproape un limbaj de ziar".

...Rezultă așadar, că criticul s-a lăsat impresionat de banalitate, de cotidian, de obișnuitul care-l caracterizează pe Koștov, adică de tot ceea ce îi deformează și decolorează personalitatea. Se înțelege, Koștov corespunde unui adevăr al vieții, oameni ca el sînt destui și nu pot rămîne în afara atenției unui dramaturg, dar arta realismului socialist nu de *poetizarea banalului* și cotidianului are nevoie, ci dimpotrivă de *dezvăluirea poeziei și frumuseții aflate în faptele și caracterele oamenilor obișnuiți,* de zugrăvirea veridică a procesului de *dezvoltare și îmbogățire spirituală a caracterului oamenilor sovietici,* de zugrăvirea luptei împotriva tuturor obstacolelor — dinlăuntrul caracterului uman și din mediul înconjurător — ce se ridică în calea dezvoltării sale spirituale și morale, în calea educării și perfecționării sale. Este știut că de regulă, dramaturgia tinde să prezinte această luptă prin ciocniri și situații care-i solicită omului încordarea forțelor și mobilizarea resurselor sufletești. Cu toate acestea chiar și-n analiza subiectului piesei, Vas. Rusakov se extaziază de banalitatea evenimentelor reprezentate în piesă. „Evenimentele relatate în piesă, scrie el, sînt cotidiene, întîmplări obișnuite din viața oricărei uzine sovietice. Cît de cunoscute ne sînt ele din viață, cît de cotidiene, cît de obișnuite. Chiar și ceea ce ne-am obișnuit să numim viață personală este reprezentat în piesă, prin evenimentele cele mai banale."

...Idei asemănătoare pot fi întîlnite și în alte luări de poziție ale criticii. Dar eu mă refer în special la articolul lui Rusakov pentru că trebuie discutată concepția și nicidecum particularitățile, nu verdictul asupra piesei lui Lokotkov și a personajelor ei, ci principiul care stă îndărătul acestui verdict.

Aceste principii sînt pline de vitalitate. Lucrînd în juriul concursului unional am avut prilejul să citesc zeci de piese în care viața cotidiană a oamenilor sovietici obișnuiți este reprezentată fără poezie, iar oamenii sînt prezentați banali, fără fizionomie — și toate acestea erau servite drept simplitate și adevăr în artă! E limpede că acest fel de simplitate, acest adevăr lipsit de aripi, intră inevitabil în contradicție cu viața de azi, în care înflorește atît de viu activitatea creatoare a constructorilor de rînd ai comunismului.

Activitatea creatoare a autorului — aplicată la problema caracterului dramatic — se manifestă nu numai în tendința de a reliefa acțiunile eroului vieții de azi, dar și în tendința și știința de a dezvălui „viața spiritului uman, emoțiile și gîndurile contemporanului, imboldurile și trăirile lui".

Scriitorul poate ști foarte bine cu ce se ocupă eroul lui, să-i redea veridic acțiunile, să-l îmbrace în haine moderne, să-l înzestreze cu cîteva expresii contemporane și să nu creeze totuși un caracter contemporan. Pentru ca un caracter să fie creionat cu finețe și profunzime nu este suficient să se creeze o acțiune, ci și mobilul acțiunii, trebuie arătată rezonanța epocii în sufletul omului, trebuie arătat cum „s-a înscris" epoca în caracterul lui.

De obicei, omul nu devine altul în fiecare an, după fiecare eveniment care i-a atins viața. Dar și cel mai rezistent caracter nu rămîne același care a fost cu un an înainte, nu este ferit de influența evenimentelor, astfel încît acestea să nu-i producă în suflet măcar o zgîrietură. Artistul care caută și reprezintă numai ceea ce este imuabil și permanent în caracterul eroului său, nu poate să dezvăluie dialectica vie a caracterului, legătura cu viața înconjurătoare și dependența cotidiană față de ea. Imaginea creată de un astfel de scriitor poate să fie foarte aproximativă, lipsită de adîncime și finețe în reprezentarea proceselor de dezvoltare ideologică și etică a omului.

Bineînțeles, în acest domeniu joacă un rol important și măiestria scriitorului. Se întîmplă că unii scriitori, deși cunosc viața și își iubesc eroii, nu reușesc să reprezinte artistic complexitatea caracterelor și evoluțiile lor. Adevărata măiestrie de dramaturg include în sine știința de a vedea și de a înțelege scriitoricește eroul — în profunzime, în cele mai mici evoluții ale trăirilor și sentimentelor lui, știința de a simți, în tot concretul momentului de față, noul pe care îl aduc zilele noastre în psihologia și în simțirea omului.

...Vorbind despre rolul autorului în piesă, despre rolul lui activ, militant, e foarte important să subliniem că cele mai bune tendințe, idei și gînduri ale dramaturgului valorează foarte puțin dacă ele nu se transformă în fapte de artă.

Eroul dramatic nu trebuie să devină un alter ego al dramaturgului, dar el crește numai atunci cînd poartă în sine pasiunea ideologică a creatorului său, interesul lui activ față de viață, orientarea lui spre un scop. Dar creșterea rolului autorului în piesă, prin crearea unor caractere puternice, nu are nimic comun cu intervenția lui sîcîitoare în viața și conduita personajelor. Or, în multe piese contemporane, autorul își cravașează eroii, silindu-i să săvîrșească acțiuni pentru care nu sînt încă copți sufletește și să pronunțe cuvinte al căror sens nu-l simt încă.

În aceste cazuri, autorul are naivitatea să creadă că „ascute", că întărește rezonanța ideologică a piesei. De fapt, rezultatul este invers. În loc de „individualități vii", apar în piesă „esențe sociale". În locul unor replici „personale", originale, inimitabile, ele debitează expresii cu un sens comun, luate în forma lor abstractă, fără relief, nefiltrate prin inima și mintea unui om anume și de aceea răsună ca niște plicticoase „clișee", ca niște împietrite expresii, rod al gîndirii „nimănui". Ele se ghicesc ușor dinainte, la prima aluzie, căci în forma lor generală, ele sînt mai mult sau mai puțin cunoscute.

Dezvoltarea dramaturgiei sovietice reprezintă un proces complicat, comportînd mai multe straturi. Și chiar în anii cînd expresia „rămînerea în urmă" se auzea deosebit de des la consfătuirile teatrale și scriitoricești, n-au contenit totuși căutările creatoare pe planul prelucrării celor mai importante teme ale actualității. Aceste căutări continuă și astăzi. În cele mai bune piese actuale, trăiește patosul de înaltă afirmare al dramaturgiei sovietice, ce participă activ în lupta pentru comunism, în educația comunistă a oamenilor muncii...

Eugen Luca

RÎSUL APROBĂ !

Ne putem felicita. Felicita, pentru că tînăra noastră dramaturgie, care, în pofida succeselor ei notorii, se află totuşi încă în urma poeziei şi prozei, a intrat în plin proces de maturizare. Semnele sînt numeroase. Şi, printre ele, nu de cea mai mică importanţă e renunţarea la o serie de clişee foarte frecvente altădată, şi foarte comode. Clişee care, în ultimă instanţă, nu vădeau numai stîngăcii de meşteşug (deşi nici ele nu lipseau), dar şi — iar aceasta e deosebit de grav — o viziune viciată despre viaţă şi eroi. A-l prezenta pe omul simplu, constructor al socialismului, ca pe un ascet vieţuind într-o Genevă calvină, în care surîsul e o crimă de neiertat, era, pînă nu de mult, parcă o modă, pe cît de răspîndită, pe atît de pernicioasă. Pernicioasă, în primul rînd, fiindcă oferea o imagine deformată a societăţii noastre, o imagine sumbră, tristă. Căci — orice s-ar spune — o societate în care rîsul e interzis, ca fumatul într-o rafinărie petroliferă, nu e de loc, dar absolut de loc, atractivă. Or, piesele noastre, pledînd pentru socialism, au menirea să oglindească elanul construirii socialismului în ţara noastră.

Ce e drept, marşul spre socialism nu este şi nu poate să fie o plimbare agreabilă pe o şosea asfaltată, umbrită de pomi ; construirea unei vieţi noi presupune luptă, efort, dăruire pentru depăşirea unui şir întreg de greutăţi. Dar, nu putem uita că ideea de luptă implică şi ideea de satisfacţie, că tragediile, chiar, îşi au reversul lor tonic şi comic, se suportă şi se înving mai uşor cînd, prin rîs, le depăşeşti spiritualiceşte.

Rîsul nu este numai o armă cu care bombardăm şi nimicim citadelele vechiului, dar şi un instrument cu ajutorul căruia construim noul, buna dispoziţie fiind un climat favorabil construcţiei. Un om încruntat, surescitat, anxios, stăpînit de nelinişte, nu poate construi. Sau dacă am admite că ar construi, el ar construi oarecum în desperare, rezultatele eforturilor sale fiind mai mult decît îndoielnice. Or, noi vorbim ades — şi pe bună dreptate — despre sentimentul de fericire care-i animă pe constructorii socialismului. Dacă acest simţămînt, efectiv dominant în viaţa noastră, nu trebuie să-l concepem şi să-l prezentăm la modul la care mahomedanii îşi imaginează paradisul, nu e mai puţin adevărat, însă, că se impune neapărat ca dramaturgii (ca şi toţi ceilalţi creatori de beletristică) să arate că acest sentiment ţine de o filozofie optimistă, care-l face pe eroul constructor să domine cu calm evenimentele, chiar în cele mai vitrege împrejurări. Optimismul de care vorbeam se exteriorizează printr-un sentiment de voie bună, în care rîsul — cu diversele lui nuanţe, de la umorul detaşat, contemplativ şi înţelegător, la zeflemeaua uşoară sau la ironia tăioasă — e implicit.

Pentru timoraţi, ne vedem siliţi să spunem că rîsul nu răpeşte nimic din demnitatea eroului, ci ni-l face doar mai simpatic. Oare Tiorkin e mai puţin profund, sau mai puţin demn de admiraţie, fiindcă ştie să rîdă în împrejurări atît de dramatice şi să molipsească, prin rîsul lui, întreaga companie ? N-aş crede.

Un om care nu rîde e, sufleteşte, un infirm ; pe infirm îl compătimesc, nu-l admir. Omul care rîde, te cucereşte. Şi te cucereşte în primul rînd prin optimismul lui sănătos, apoi prin faptul că rîde de aceeaşi situaţie, defecte sau personaje de care tu însuţi ai rîde şi vrei să rîzi. O replică inteligentă, care-l striveşte pe duşman, pe acrit, pe birocrat, o aplauzi.

Apoi, eroul, oricît de pozitiv ar fi, ca un om viu ce e, nu poate întruchipa perfecţiunea, altminteri n-ar exista dialectica sufletească. Micile slăbiciuni sau defectele neesenţiale pot fi reliefate cu un umor care, implicînd ideea de înţelegere, nu discreditează. Alceste nu-i discreditat de Molière, iar marinarul Şvandea din *Liubov Iarovaia,* care se descurcă atît de bine în cele mai complicate situaţii, dar care susţine foarte serios că l-ar fi auzit vorbind pe Marx şi-l confundă, în cele din urmă, pe întemeietorul socialismului ştiinţific cu un dascăl de modă veche, purtînd o venerabilă barbă albă, e fermecător.

Vorbim mereu — şi pe bună dreptate — despre caracterul popular pe care trebuie să-l întruchipeze dramaturgia noastră, şi pe care trebuie să şi-l însuşească în general teatrul nostru ce se adresează, nu unui grup restrîns, ci maselor largi.

Dar spiritul popular presupune, aş spune, în mod obligator, elementul comic, fiindcă popoarele — toate popoarele — iubesc rîsul, veselia. Cînd a vrut să scrie o carte populară, în accepţia cea mai înaltă a termenului, Romain Rolland l-a creat pe Colas Breugnon. Colas Breugnon, Till Eulenspiegel, soldatul Svejk au devenit, în ţările respective, personaje tot atît de populare ca şi fîrtaţii lor de sorginte folclorică, Nastratin Hogea sau Păcală al nostru. Şi cu toţii sînt, tocmai datorită năzdrăvăniilor lor, eroi pozitivi — ca să zic aşa — de cea mai pură esenţă. Altminteri, nu ne-am putea explica dragostea cu care sînt înconjuraţi.

Necesitatea unor eroi pozitivi comici se pune cu atît mai acut în literatură, deci şi în dramaturgia noastră, cu cît poporul nostru posedă un foarte ascuţit simţ al comicului, pe care-l demonstrează în primul rînd operele de esenţă folclorică ale lui Ion Creangă (sinteză a umorului indulgent, distant şi detaşat, uneori duios, autorul fiind el însuşi un soi de Nichifor Coţcarul, care creează împrejurările ce vor isca rîsul poznaş sub mustaţă, sau vor declanşa hohotele) şi ale lui Anton Pann (sinteza spiritului zeflemist, ironic, caustic chiar, cu finalităţi practice).

Prejudecăţile paralizante fiind spulberate, dramaturgii noştri au purces — întîi, cei cu o mai bogată experienţă în materie de literatură pentru teatru, apoi tinerii, care, şi de astă dată, s-au dovedit cutezători — să se conformeze vieţii, pe care tiparele vechilor şabloane o înăbuşeau, spiritului şi cerinţelor exprese ale spectatorilor, şi să pună în circulaţie — spre uimirea unei categorii de critici neîncrezători, dar mai ales spre satisfacţia tuturor — eroi comici pozitivi. Existenţa acestor eroi constituie astăzi, în dramaturgia noastră, un fenomen, un fenomen pozitiv care trebuie relevat ca atare. Mai ales că, asemenea oricărui fenomen pozitiv, el are toate perspectivele să se dezvolte. *În Valea Cucului,* prima comedie a celui mai tînăr autor dramatic, Mihai Beniuc, comedie asupra căreia trebuie să ne oprim — şi nu numai în cadrul acestor rînduri — mai îndelung (fiindcă, la ora cînd scriem aceste rînduri, n-a fost încă supusă discuţiei publice), o dovedeşte din plin. Dar, oricît de nerăbdători am fi să analizăm această nouă realizare a dramaturgiei noastre, sîntem nevoiţi să facem mai întîi o sumară trecere în revistă a celorlalte piese care au pus în circulaţie eroi pozitivi comici, fiindcă, din fericire, nu ne aflăm în faţa unui *caz* izolat, ci — aşa cum am mai spus — a unui *fenomen,* şi, mai ales, fiindcă e interesant de ştiut cum s-a desfăşurat acest proces, reflectînd într-o anumită măsură însăşi maturizarea dramaturgiei noastre.

***

La început a fost Spiridon Biserică. Muncitor foarte serios, conştient de rolul său în noua societate şi dornic să contribuie la progresul ei, inovator iscusit şi perseverent luptător împotriva birocratismului şi a rutinei, eroul lui Aurel Baranga, plasat într-o situaţie aproape tragică (fiind împiedicat să-şi valorifice potenţele creatoare şi, pînă la urmă, acuzat chiar de furt), a stîrnit totuşi, şi continuă să stîrnească, hohote de rîs. Rîsul nu-l compromite însă, fiindcă iţele pe care trebuie să le descurce sînt foarte încîlcite (comicul e mai mult de situaţie nu de caracter), iar în operaţia aceasta complicată, el se bucură tot timpul de sprijinul tacit şi de simpatia spectatorului. Căci, spectatorul are mereu viu în conştiinţă, reversul tragic al situaţiei în care se află eroul, şi simţul său de dreptate nu poate accepta şi nici favoriza ca tragedia să se consume realmente. Rîsul care-l însoţeşte pe erou e, deci, un rîs de simpatie, de încurajare, fiindcă spectatorul îl doreşte biruitor din această aventură, chiar dacă anumite stîngăcii ale personajului sînt de natură să-l amuze copios.

Simpatia spectatorului rezultă şi din împrejurarea că eroul, pentru a depăşi condiţiile care i s-au creat, e nevoit să disimuleze, să „joace" pe prostul. Or, totdeauna, cel care joacă pe prostul se află, de fapt, într-o postură de superioritate faţă de adversarii care îl consideră ca atare, care iau jocul drept realitate. Efectul acestei superiorităţi spirituale: rîsul de simpatie, care însoţeşte „mielul turbat", se transformă, pe nesimţite, într-un rîs batjocoritor la adresa rivalilor săi, birocraţi, escroci şi gură-cască. Şi cum rîsul batjocoritor ce-i vizează pe aceştia, atinge uneori limitele sarcasmului, el dă, moraliceşte, satisfacţii depline.

Mielul turbat a fost, în sensul preocupărilor noastre, mica uzină electrică de la Kaşino, fără de care nu s-ar fi putut ridica gigantica hidrocentrală de la Stalingrad. Cu o singură — şi esenţială — deosebire: pe cînd în sistemul ener-

Gr. Vasiliu-Birlic (Spiridon Biserică) în „Mielul turbat" — Teatrul Național „I. L. Caragiale".

★

Jules Cazaban (Mayer Bayer) în „Arcul de triumf" — Teatrul Municipal.

getic al Uniunii Sovietice, mica uzină care a marcat începutul operei de electrificare — n-are azi decît o importanță simbolică, piesa lui Baranga, în actuala conjunctură a dramaturgiei noastre, are și va avea încă multă vreme, o pondere deosebit de importantă : ea ține permanent afișul teatrelor și recoltează aplauze.

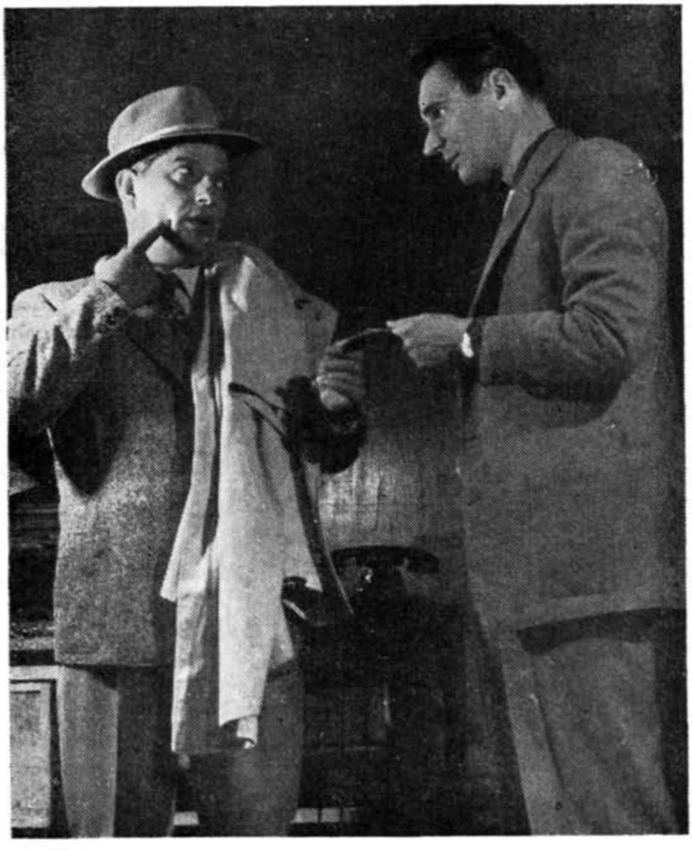
***

Lui Spiridon Biserică i-a urmat, nu după multă vreme, Mayer Bayer din *Arcul de triumf,* care, asemenea predecesorului său, e un erou ce merită toată considerația. La cei 60 de ani cîți numără, necăjitul anticar evreu, căruia fasciștii i-au ucis patru feciori, și la care toți priveau pînă nu de mult cu dispreț, „ca prin sticlă", intră în mișcarea ilegală ce pregătește eliberarea țării, adăpostește o conducătoare comunistă, își pune casa la dispoziția partidului, organizează întîlniri ilegale. Regretă doar un singur lucru: că aportul său la luptă nu e pe măsura dorinţelor sale. Arestat de siguranţă şi în primejdie de moarte, el îi înfruntă cu demnitate (cu demnitatea pe care a dobîndit-o în mişcare) pe călăi.

Totuşi, ca şi Spiridon Biserică, de la prima sa apariţie pe scenă şi pînă în final, el e mereu însoţit de hohotele de rîs ale spectatorului.

Explozia de veselie pe care el o declanşează, nu numai că nu pune, nici o clipă, personajul într-o postură delicată, dar mai mult încă, reliefează şi mai pregnant, calităţile sale intelectuale şi morale. La drept vorbind, rîsul spectatorului nici nu-l prea vizează pe erou, care e un Cilibi Moise grăind în zicale şi proverbe şi avînd, în orice împrejurări, replică promptă şi tare. De rîs, de fapt, înaintea tuturor, rîde acest moralist ce se ignoră, rîde cu un rîs amar — în care dispreţul şi mînia se îmbină — de ridicolul foştilor potentaţi ai tîrgului şi sprijinitori activi ai fascismului, care, acum, din oportunism, se străduiesc să apară drept alţii şi se costumează grăbiţi în democraţi. Rîde şi, prin rîsul lui, îi demască. Iar odată cu el, rîd de aceleaşi jalnice personaje, care le apar din ce în ce mai neputincioase, şi spectatorii. Numai că, rîsul lor, spre deosebire de cel al eroului, exprimă totodată şi satisfacţia pentru isteţimea moralistului care ştie să discearnă între *esenţă* şi *aparenţă,* între *faptă* şi *vorbă,* să-şi deşurubeze victimele ca pe nişte mecanisme inerte şi să le studieze, bucată cu bucată, cu lupa, ca pe nişte învechite piese de muzeu. Numai că rîsul lor exprimă satisfacţia pentru inteligenţa, pentru spiritul critic al bătrînului anticar, care ştie să demaşte manevrele cele mai abile ale adversarului.

★



Marcel Anghelescu (Romeo) şi Radu Beligan (Cerchez) în „Ziariştii" — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

Spectatorii nu rîd de Mayer Bayer, ci, odată cu el rîd, printre alții, de moșierul care face pe părintele țăranilor și de industriașul care face pe apărătorul muncitorilor ; de naivii care sînt gata să se bucure de apariția ziarului „Ecoul Moldovei", editat de siguranță ca momeală pentru proști.

Nu de Mayer Bayer, ci de colonelul von Strumm, șeful gestapoului, pe care bătrînul, în situația grea în care se află, are totuși tăria să-l zeflemisească și să-l acuze, rîd spectatorii :

„VON STRUMM : Bayer ? Din grupul etnic german ?
BAYER : Nu. Din grupul etnic ovrei.
VON STRUMM : Maior ?
BAYER : Mayer !
KLEMM : Cu „e" ?
BAYER : Da, dar pentru litera asta mi-au fost mie uciși patru feciori.
VON STRUMM : Vasăzică, după ce ești ovreu, ești și pocit. Și după ce ești pocit, ești și comunist.
BAYER : Și dacă nu eram comunist, eram mai frumos ?"

Obiectul de distracție, de amuzament, nu e, așadar, în cea mai mare parte a piesei, eroul pozitiv. Se rîde, dacă vreți, nu de erou, ci de limbajul său, dar nu pentru că ar fi caraghios în sensul limbajului eroilor caragialești, ci fiindcă e de o mare plasticitate care permite vorbitorului să caracterizeze de minune o situație sau un personaj. S-ar părea însă că autorul, Aurel Baranga — și aceasta i s-a reproșat chiar —, ar aluneca pe-alocuri pe panta umorului gratuit.

Spun, s-ar părea, fiindcă acuzația nu mi se pare fundată, acest soi de umor integrîndu-se psihologiei personajului pitoresc al piesei, care, temperamental, aduce nițel cu moș Sciukor, numai că, pe cînd eroul lui Șolohov e un mincinos nevinovat și un încurcă-lume simpatic, flecarul lui Baranga, care ține și el să aibă asistență și să stîrnească uneori, cu orice preț, hazul (poate tocmai fiindcă s-a aflat pînă acum, stingher, undeva la marginea vieții), e un om, în fond, foarte serios. De aceea, înclinația lui ușoară spre cabotinism ne stîrnește zîmbetul, dar nu-l compromite, și ea poate fi considerată, la urma urmelor, ca un mod al său de a se destinde spiritualicește.

***

Succesul dobîndit de Aurel Baraga, datorită celor doi eroi comici pozitivi, cărora le-a dat viață, putea constitui obiect de meditație pentru confrații săi și să-i stimuleze în această direcție. Din păcate, se pare că exemplul său nu le-a vorbit prea convingător acestora. Poate, cu o excepție : aceea a lui Horia Lovinescu, care în *Citadela sfărîmată* a făcut dintr-o venerabilă savantă, Dinescu, un personaj nu lipsit de umor. Iar umorul eroinei ține atît de tinerețea ei spirituală, care o face refractară convenționalismelor și prejudecăților „citadelei" lui Dragomirescu, cît și de unele ticuri profesionale acuzînd totuși o vîrstă respectabilă.

Exemplul acestora a vorbit însă tineretului, în speță lui Al. Mirodan. Acesta, amator, printre altele, și de sport, a realizat în chiar piesa sa de debut, *Ziariștii*, o performanță : a creat nu un singur erou comic pozitiv, ci cel puțin trei, fiindcă a înțeles că viața nu e chiar atît de zgîrcită cu asemenea eroi ca literatura, și că în consecință, dramaturgia trebuie să le rezerve spațiul cuvenit. Iar dintre aceștia, doi sînt extrem de interesanți, fermecători : redactorul responsabil al ziarului „Viața tineretului", Cerchez, și reporterul special Romeo Ionescu.

Dinamic, îndrăgostit de viață și slujind, în toate chipurile, omului, extrem de inteligent și fin psiholog, Cerchez e un militant curajos și foarte serios („după părerea mea nici nu există glume" — sună o replică a lui), deloc încruntat însă. Fiindcă el, care nu admite existența glumei (Mirodan iubește nu numai sportul, dar și paradoxul), știe că, glumind, se pot spune lucruri de o excepțională gravitate. Replicile sale rapide, lovind cu o precizie matematică ținta propusă, sînt într-adevăr încărcate de multiple sensuri, iar ecoul lor nu se stinge niciodată cu ultimul cuvînt rostit, ci răsună încă multă vreme în conștiința spectatorului, deși ele se succed în ritm ameţitor de cascadă. Spectatorului nu i se acordă astfel nici un răgaz, e silit să-şi acomodeze gîndirea ritmului accelerat al epocii noastre, care a declanşat energia atomică şi a lansat racheta interplanetară.

Cerchez rosteşte înfuriat: „Principialitatea înseamnă ascensor“; spectatorul rîde, fiindcă asocierea acestor două noţiuni i se pare mai mult decît bizară. Dar Cerchez nu e un clovn, ci un om care gîndeşte; cînd a spus ascensor, el a înţeles (şi spectatorul e avertizat în acest sens) grija faţă de om. Iar grija pentru om e, într-adevăr, expresia celei mai înalte principialităţi. Spectatorul care, o clipă, a rîs, gîndeşte apoi — şi Mirodan, prin Cerchez, tocmai asta a intenţionat: să-l facă să gîndească, şi încă rapid. De aceea, unei replici îi urmează imediat alta.

Multe din replicile sale au aproape valoarea unei sentinţe şi se întipăresc adînc în conştiinţa spectatorului, deşi nu sînt declamate cu solemnitate ci, dimpotrivă, aruncate parcă, şi pe un ton foarte familiar. Cerchez face, ca din întîmplare, un joc de cuvinte: „Toate şabloanele sînt într-un fel, la fel.“ Numai că jocul nu e tocmai joc, căci, realmente, toate şabloanele vădesc, în ultimă esenţă, acelaşi lucru: lene spirituală, comoditate intelectuală, inerţie.

Uneori, sentinţa devine simbol. Eroul afirmă undeva: „Adevărul este membru de partid“. Simbolic, nu? Dar omul acesta loial, căruia îi repugnă vorbele mari, încearcă parcă un sentiment de pudoare. De aceea, spiritual, adaugă imediat: „E verificat. Te poţi încrede în el, ascultă-mă pe mine“. Spiritul nu anulează însă simbolul, ci, dimpotrivă, îl evidenţiază.

Eroul lui Mirodan nu povăţuieşte plictisitor, ci foloseşte aluzia. Profită de faptul că Gurău, birocratul de la Cadre, e gutunărit, ca să-l îndemne să se vindece de răceală. El ştie să uzeze, cînd e cazul, de ironie uşoară, de umorul duios, dar poate fi, cînd se cere, malițios, tăios, sarcastic. Şi rămîne totdeauna foarte sever cu sine, nu în sens ascetic, ci în sensul că îşi permite să se autoironizeze. De aceea, cucereşte, farmecă, deci convinge. Şi convinge pentru comunism.

Cucereşte, de asemenea, corespondentul special Romeo Ionescu, deşi foloseşte un vocabular cam pestriţ, în care termenul argotic e alăturat neologismului căutat sau uşor deformat, deşi are maniere nu tocmai alese şi caută, cu orice preţ parcă, să lase impresia unui flusturatic şi vîntură-lume, a unui ins comod ce vrea să se impună atenţiei tuturor şi nu se dă în lături să-şi flateze şefii. Uşurătatea de care vorbeam, superficialitatea constituie însă numai *aparenţa* lui Romeo, *esenţa* lui fiind cu totul alta. Romeo e, în fond, foarte serios, devotat pînă la capăt luptei pentru socialism, inteligent şi sensibil. Voluntar, el îşi asumă misiunile cele mai grele, e în continuu război cu birocratismul, are flerul noului, pe care ştie cum să-l releve, şi, cînd e nevoie, dă dovadă de eroism în sensul cel mai concret şi înălţător al cuvîntului. Pentru că el concepe gazetarul ca pe un activist, iar ziaristica o luptă, acceptă toate riscurile unei bătălii grele şi, modest, ca orice ostaş autentic, nu numai că nu se laudă cu faptele sale de arme, dar, mai mult, cînd e nevoit să se refere la ele, o face astfel ca şi cum ar căuta, cu orice chip, să le minimalizeze.

Cînd un personaj e satirizat, spectatorul rîde de *esenţa* care contrazice *aparenţa*. În cazul lui Romeo, rîdem însă de *aparenţă* şi aprobăm *esenţa* care o anulează. De aceea, spunem că personajul cucereşte. Simpatie stîrneşte şi redactorul Brînduş, secretarul organizaţiei de bază U.T.M., deşi autorul nu se fereşte să-l ironizeze cu drăgăstoasă înţelegere pentru faptul că-şi maimuţăreşte idolul, recte pe Cerchez, de asemenea, pentru caracterul său intempestiv, sau pentru înclinaţia de a folosi vorbe mari fără rost sau de a trimite aluzii fără o adresă precisă. Şi, într-un fel, simpatic e şi zăpăcitul secretar de redacţie, Mişu Rozenblum, veşnic agitat şi veşnic în panică, totdeauna pus pe scandal, dar care munceşte zi şi noapte cu devotament ca să asigure apariţia la timp şi în bune condiţii a ziarului care formează sute de mii de Gheorghe Ion şi-i apără.

Să ne mirăm că o astfel de piesă, în care abundă atîţia eroi comici pozitivi, dă depline satisfacţii spectatorului?!

Ce aduce nou, din punctul de vedere care ne interesează, comedia *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, reflectînd lupta bătrînului țăran Toma Căbulea pentru demascarea unui sabotor și dușman înrăit, strecurat în postul de președinte al întovărășirii? Nou și extrem de interesant în comedia lui Mihai Beniuc e, în primul rînd, faptul că, de astă dată, reversul comic este de un tragism sfîșietor.

E drept, și Spiridon Biserică se află într-o situație critică, dar nimeni nu se gîndise măcar să-l violenteze fizicește. Cît privește reversul tragic al existenței comice a lui Mayer Bayer, el ține mai mult de trecut, iar amenințarea morții își flutură în fața-i doar o singură clipă aripa ei neagră. Cerchez înfruntă un singur pericol care, în definitiv, nici nu-l prea îngrijorează, acel cu care-l amenință Tomovici: posibilitatea de a fi retrogradat. Cu totul altfel se petrec lucrurile cu eroul piesei lui Beniuc. În Toma Căbulea, numărînd 60 de ani, dușmanul trage cu gloanțe (chiar dacă nu pe scenă) cu gînd ucigaș și, rănindu-l, îl lasă infirm pe viață. Cu toate că bătrînul hîtru își dobîndise, pînă în momentul cînd se aude împușcătura, dreptul la stima și dragostea spectatorului, și nu numai dreptul, dar efectiv stima și dragostea acestuia, cel care citește sau vizionează piesa, ajuns în acest punct, nu simte nevoia să verse lacrimi, ci continuă să rîdă. E acesta un tur de forță pe care, pînă acum, nu l-a atins nici unul dintre autorii noștri dramatici; e dovada elocventă a unei vîne comice extraordinar de bogate și a unei măiestrii artistice cu totul neobișnuite. Neobișnuită însă, dacă neglijăm un singur factor: că Beniuc nu-și însușește formal experiența literaturii noastre populare, că el și-a asimilat-o organic și la așa un mod, încît se confundă cu Creatorul Anonim, în sensul în care și Creangă se confunda cu autorul „Mioriței". De aceea, parafrazînd aprecierea lui G. Călinescu despre creația povestitorului humuleștean, putem afirma — fără teama de a exagera — că, în lucrarea sa, *În Valea Cucului*, Beniuc nu-i numai un bun autor de comedii, ci însuși Poporul care rîde de dușmanii săi.

Căci eroul său, Toma Căbulea, nu e decît Păcală. Cum Păcală nu pare a lua la modul grav primejdiile prin care trece, nici spectatorul piesei lui Beniuc nu poate lua în serios glontele care l-a atins pe Căbulea. Păcală e doar nemuritor. Și Căbulea e Păcală travestit, pentru a nu fi recunoscut, mișcîndu-se dezinvolt în zilele noastre. Grăitoare în această privință e, întîi de toate, ca să mă exprim în limbaj militar, tehnica de luptă a eroului nostru. Urîndu-i cu înverșunare pe dușmani, el nu concepe altă modalitate de a-i răpune, decît aceea de a le juca o farsă, care să-i discrediteze complet în fața oamenilor de bine, pentru ca, dezarmîndu-i în felul acesta și cîștigînd totodată concursul maselor, să-i poată apoi anihila.

De la bun început, Toma Căbulea se gîndește că, pentru demascarea lui Mitu Colac, zis Holdemulte, a prietenilor săi pocăiți, uneltitori perfizi și gazde de bandiți, viețuind ca sălbătăciunile în munți, trebuie să facă o piesă de „tiatru" care să-i demaște în ochii satului. Toată acțiunea se învîrtește, de fapt, în jurul acestei piese, în jurul farsei pe care acest Păcală contemporan o pregătește inamicilor săi. Și aceasta, cu toate că faptele esențiale se consumă, oarecum în taină, iar spectatorul nu se lămurește pe deplin de desfășurarea lor decît în final, cînd se joacă „tiatru" în teatru.

Taina care învăluie acțiunile eroului — taină avînd artisticește menirea să pregătească surpriza din final — nu e totuși atît de adîncă (și aceasta e foarte bine), încît cititorul să n-aibă tot timpul senzația că Toma Căbulea depune eforturi deosebite pentru a-și atinge țelul, că e dispus la orice sacrificii pentru a-și doborî dușmanii. Pocnetul puștii e numai unul din elementele care sugerează îndîrjirea eroului și pericolele pe care el le înfruntă.

Iar Beniuc se arată cu atît mai dibaci, cu cît Păcală al său reușește în această piesă să aranjeze nu o singură farsă, ci, concomitent (și prin asta nu impietează de loc principiul unității de acțiune), două farse: căci moș Toma Căbulea, prezentîndu-și piesa în care demască pe dușmani, în care dezvăluie „rețeaua subterană", nu-i surprinde numai pe aceștia, dar îl uluiește, totodată, și pe dramaturgul bucureștean, Eduard Forțian care, în urma diligențelor eroului nostru, venise în sat cu intenția de a scrie piesa necesară, dar se arătase foarte timorat la gîndul că realitatea respectivă nu e îndeajuns de tipică.

Îl uluieşte de două ori: o dată, fiindcă el aştepta cu înfrigurare să asiste la premiera piesei pe care, totuşi, o scrisese, şi cînd colo vede reprezentîndu-se o cu totul altă piesă, în care rolurile sînt deţinute şi jucate cu cea mai perfectă naturaleţă de înşişi eroii. Şi a doua oară, fiindcă acum se convinge, în sfîrşit, şi dumnealui, că întîmplările din Valea Cucului sînt, în pofida scepticismului său, foarte tipice.

Cu alte vorbe, Păcală modern, dezminţind proverbul, a împuşcat doi iepuri dintr-o singură lovitură. De aceea, e şi atît de satisfăcut încît, atunci cînd ginerele său, învăţătorul Brădescu, îi aminteşte că, în toată afacerea aceasta, isteţul demascator şi-a pierdut un picior, el poate replica senin, complet detaşat de tragicul eveniment: „Paguba ca paguba, dar îmi plăcu cum merse!" Replică în care, din nou, îl recunoaştem — şi ca psihologie şi ca limbaj — pe adevăratul Păcală.

De altfel, în tot cursul acţiunii, moş Toma vorbeşte ca Păcală, ceea ce face ca piesa să aibă o deosebită savoare lexicală. Toma vorbeşte în proverbe şi zicale („Omul e ca apa tulbure de rîu, nu ştii cît e de adîncă, şi se mai şi mişcă"; „Fără ştiinţă, omu-i ca fîntîna fără apă"; „Că trece baba cu colacii şi ţi-o veni să te scarpini pe limbă, că n-ai zis de la vreme" etc., etc.); în pilde şi parabole (ca să explice lui Brădescu o situaţie, îi spune o istorie cu un lotru care a furat o oaie, pe care o belea în pod, după ce dăduse plodului său nişte porunci straşnice, pe care acesta le-a executat atît de bine, încît l-a dat pe mîna poterei; ca să-l facă pe dramaturgul bucureştean să-şi înţeleagă misiunea, se referă la o poveste cu un om încălţat cu cizme bune, care om pleacă la drum lung, dar nu poate ajunge la ţintă din cauza unui cui ascuns undeva în talpă); mimează plastic prostia, dar la un mod care nu-l degradează nici o clipă, moraliceşte („La picior, după cum pot eu preţui, ne potrivim. Numai la cap nu ne-am potrivi, că al meu e cap de ţăran prost şi fără învăţătură, şi aşa umblă gîndurile în el, ca vîrtejele de omăt cînd e viforniţă" — sau: „Dar eu cred că asta [faptul că nu poţi sezisa ce se ascunde în om — *n. n.*] e numai la noi ţăranii, că noi nu ştim carte, şi am trăit numai în întuneric, sub regimul burgheziei ca rîma sub pietroi"); îşi exagerează voit „ţărănia" cu scopul de a sfichiui uşor aristocratizarea (dramaturgului bucureştean, care se ruşinează cu numele simplu de Nicolae Păcuraru, îi spune: „Tii, bată-te să te bată! Nume zdravăn, de al nostru, să se audă peste şapte văi şi peste şapte dealuri. Ia cearcă să strigi: Eduard, Eduard, Forţan, Forţan. Aşa-i că n-are să se audă nici pînă în fundul curţii? Dar fă-ţi o dată mîinile tulnic şi strigă colea: „Măi Nicolae, mă"); face necontenit aluzii răutăcioase, chiar celor pe care-i iubeşte (cînd Căiţa, fiica lui, caută să-l facă să înţeleagă că scena poate fi „chiar şi numai ca tinda noastră", Toma nu scapă prilejul să observe maliţios: „Numai că ceva mai curată"); rîde deschis de prostie („Ropoteală strigă: „trăiască" şi dacă-i spui că a ieşit un H.C.M. ca toţi oamenii din Valea Cucului să vină la Sfat în fiecare dimineaţă, să le deie preşedintele o palmă. Aşa-i, Ghiţă?"); e tăios cînd îi înfruntă pe duşmani („Aşa, aşa, preşedinte, mai opăceşte-l şi d-ta, că doară doară fuge de noi. Fă-l să-i vină o idee").

Prin mentalitate, sensibilitate, prin felul cum acţionează şi vorbeşte, Toma Căbulea e Păcală, un Păcală al zilelor noastre, care luptă cu duşmanii construirii socialismului. Dar Păcală pe scenă înseamnă o mare victorie a noii noastre dramaturgii şi, poate, cel mai bun certificat al maturizării ei.

***

De la Spiridon Biserică al lui Baranga la Păcală în viziunea lui Beniuc, a fost un drum lung, pe care dramaturgia noastră l-a străbătut într-un răstimp relativ scurt. Între Spiridon Biserică şi Păcală, e cuprinsă o tipologie variată de eroi comici pozitivi, dar care se cere mereu îmbogăţită. Căci spectatorii (vezi colocviul „Contemporanului" de la Teatrul Municipal)[1] vor să rîdă şi să rîdă nu numai batjocoritor, dar şi aprobator.

---

[1] „Contemporanul", nr. 2 (640), din 16 ianuarie a.c.

Scenă din „Livada de vișini" — *Teatrul Municipal*

Horia Bratu

CEHOV ȘI CEHOVISMUL*

A găsi rezolvarea contemporană a punerii în scenă a dramaturgiei lui Cehov, fără a-i denatura specificul și originalitatea istorică, este o sarcină de o complexitate neobișnuită, în special pentru un teatru ca cel al nostru, care nu are propriu-zis o tradiție cehoviană. De aceea, faptul că în stagiunea actuală s-au pus în scenă la teatrele din Capitală două din cele mai reprezentative piese ale repertoriului cehovian semnifică prin el însuși nu numai un gest de îndrăzneală artistică, dar și un indice al maturizării artei teatrale romînești.[1]

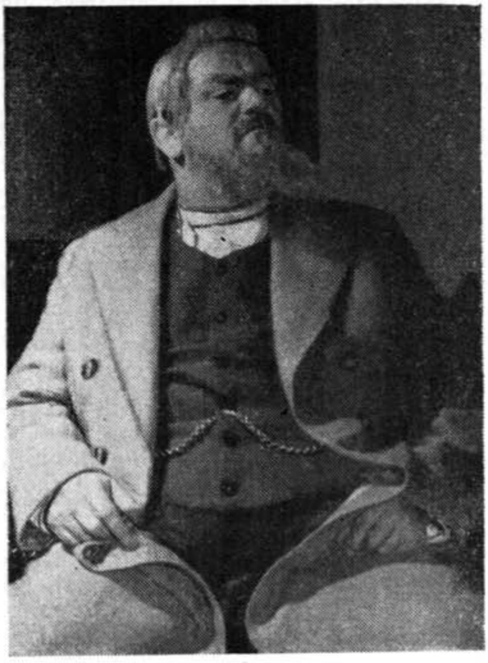
„Cehov este mai dificil de pus în scenă decît Shakespeare". Nu știu în ce măsură este exactă această afirmație făcută pe vremuri de George Pitoeff. În orice caz, nu au existat actori sau regizori serioși, care să nu-și fi dat seama că teatrul lui Cehov depășește caracterul „teatrului de cameră", caracter pe care unii s-ar simți ispitiți să i-l confere la prima aparență. Desigur că *Pescărușul* a găsit adesea amatori pentru a fi interpretat ca o melodramă, ca un lanț complicat de amoruri nefericite, ca o piesă consacrată nu faptei eroice, artei, ci numai dragostei. Însă universalitatea teatrului lui Cehov nu se datorează în mod hotărît unei asemenea interpretări, oricît ar fi ea de răspîndită. Ca orice operă mare, piesele lui Cehov se pretează unei multiplicități de semnificații și ele pot fi comentate sau interpretate din diferite puncte de vedere. Există interpretarea plată, superficială, „literală" a textului cehovian, pe care am arătat-o mai sus. Există însă apoi faimosul subtext, o adevărată mină de aur pentru regizori, interpreți, pentru critici. Evident, o punere în scenă reușită trebuie să scoată în evidență această multiplicitate de sensuri, să nu reducă textul cehovian la un singur plan, la un unic nivel al problematicii. Oricare ar fi însă această multiplicitate de sensuri, pe care un regizor este tentat și obligat să o descopere și să o pună în evidență, există două linii fundamentale în interpretarea teatrului lui Cehov, pe care nimeni nu le poate omite. Aceste două linii fundamentale se referă, îndeosebi, la înțelegerea ideologică a teatrului cehovian, a semnificației personajelor sale, atît a fiecăruia în parte, cît și a tuturor împreună.

---

* Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Pescărușul* și Teatrul Municipal: *Livada de vișini* de A. P. Cehov.

[1] Trebuie remarcat faptul că prima noastră scenă are la activul său un succes mai vechi în montarea pieselor lui Cehov. Este vorba de *Trei surori*, care, în regia lui Moni Ghelerter, a înregistrat un frumos succes pe scena Naționalului. Se pune întrebarea dacă reluarea acestei piese prin folosirea vechii experiențe și eventual a vechii echipe nu ar fi indicată? Ca să nu mai amintim de mai vechea înscenare a piesei *Unchiul Vanea*, la același teatru.

Există în primul rînd, interpretarea originală care a impus piesele lui Cehov pe scenele din întreaga lume. Este vorba de tradiția M.H.A.T.-ului, care, sub conducerea lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, a oferit un exemplu nemuritor al montării principalelor piese ale lui Cehov: *Pescărușul, Unchiul Vanea, Livada de vișini* etc. „Greșesc cei ce se încăpățînează *să joace*, să *reprezinte* în piesele lui Cehov. În aceste drame trebuie să fii, adică să trăiești, urmărind o stare sufletească și un drum lăuntric adînc croit... Dacă realismul istoric ne-a adus către realismul exterior, tendința spre *vibrație* și *sensibilizare* ne-a adus către realismul *interior*", scrie Stanislavski, expunîndu-și concepția asupra punerii în scenă a pieselor lui Cehov. Aceasta e o interpretare fundamental realistă, care a pus în mod excepțional în valoare particularitățile teatrului cehovian, creînd ceea ce s-a numit mult timp stilul cehovian. Această tradiție se îmbogățește astăzi într-un mod original prin împrospătarea echipelor M.H.A.T.-ului, care interpretează piesele lui



Ștefan Ciubotărașu (Simeonov Pișcik) în „Livada de vișini".

Clody Bertola (Varla) în „Livada de vișini".

Cehov (în special actori tineri), şi mai ales printr-o viziune nouă, contemporană. Recentele discuţii, care au avut loc în cercurile teatrale sovietice, în legătură cu noua montare de la M.H.A.T. a *Pescăruşului*, a *Livezii de vişini* şi a *Unchiului Vanea*, au adus o contribuţie esenţială pentru înţelegerea contemporană a dramaturgiei lui Cehov. În lumina acestei noi reprezentări, care a coincis — nu întîmplător — cu aniversarea jubiliară a M.H.A.T.-ului, unele comentarii „clasice" ale textelor lui Cehov (printre care şi al criticului Ermilov) au fost completate şi îmbogăţite.

În al doilea rînd, există interpretarea „occidentală" a teatrului cehovian, care s-a impus, în special, în perioada dintre cele două războaie mondiale. Propriu-zis — aşa cum o demonstrează şi afirmaţia citată anterior a lui Pitoeff — această interpretare nu se întemeiază pe nerecunoaşterea valorii excepţionale şi a măreţiei teatrului cehovian. În schimb, ea corespunde pe deplin spiritului dominant în dramaturgia apuseană din ultimii 30—40 de ani. E vorba de încercarea de a privi personajele lui Cehov sub specia „eşecului iremediabil", a „inevitabilei ratări", care ar pîndi orice iniţiativă umană. Teatrul lui Cehov ar simboliza astfel o „bancrută colectivă" a umanităţii. De aici, încercarea silită de a-l apropia pe Cehov de un Eugen O'Neill, Robert Sherwood, Mauriac şi chiar Sartre. Conform unei asemenea interpretări, în *Pescăruşul* am avea de-a face cu o bandă de rataţi sau indivizi pe cale de a se rata, care se împing unul pe altul din ce în ce mai adînc în mocirla falimentului moral. *Livada de vişini* ar reprezenta o palinodie pe tema „vechilor cuiburi de nobili", o elegie a poeziei vieţii vechi, acea poezie a „nopţilor cu lună şi a chipurilor albe cu trupuri mlădioase", care a devenit de la o vreme atît de familiară teatrului occidental.

În realitate, Cehov nu a fost nici acel analist ultrasarcastic pe care-l caută unii în *Pescăruşul*, nici acel Brătescu-Voineşti cu ajutorul căruia unii încearcă să transforme o satiră ca *Livada de vişini* într-o dramă elegiacă.

***

Ceea ce izbeşte într-adevăr pe spectatorul celor două piese este sublinierea continuă de către Cehov a *tinereţii* eroilor principali: „Eşti încă un om tînăr"; „n-am încă 30 de ani, sînt tînăr"; „am numai 28 de ani"... Iată replici care se aud deseori în teatrul cehovian. Autorul *Livezii de vişini* ni se pare astfel preocupat, nu de a face o monografie vastă a modalităţilor ratării, ci dimpotrivă, de a ne da o analiză realistă a destinului tinerei generaţii a timpului său. În ciuda clişeului care transformă pe Ranevskaia şi Gaev în eroi principali ai *Livezii de vişini*, şi pe Trigorin în personajul numărul 1 al *Pescăruşului*, mi se pare că se poate spune astăzi în toată liniştea că eroii principali ai celor două piese ale lui Cehov (ca şi în *Trei surori*, de altfel, sau în *Unchiul Vanea*) nu au mai mult de 20—30 de ani, adică sînt oameni care au viaţa înainte: Petea Trofimov, Ania, Nina Zarecinaia.

Cehov este însă un mare realist critic. El nu a vrut şi nu a putut să înfrumuseţeze artificial viaţa tinerilor săi eroi, nu a încercat să o elibereze artificial de constrîngerile de fier pe care i le impunea societatea timpului său, nu a vrut şi nu a putut să facă idilism. În acelaşi timp, tot fiindcă el este fundamental un mare realist critic, el nu a văzut în mod concret perspectiva eliberării, căile nimicirii definitive a constrîngerilor de fier, de care am vorbit. Eroul lui Cehov nu este un luptător.

Cu alte cuvinte, cehovismul trebuie dezbărat în primul rînd de elementele anacronice, mic-burgheze, de care el a fost însoţit prin integrarea forţată în climatul pesimist al unei anume dramaturgii contemporane. În acelaşi timp, fără a merge pe linia unei actualizări forţate (ceea ce de altfel practic nu este posibil), sîntem de părere că se impune o interpretare *contemporană* a teatrului lui Cehov, care *îmbogăţeşte* tradiţia cehoviană, însă nu o *imită* şi nici nu o *restaurează*. Este evident că perspectiva istorică de astăzi scoate în relief cu cea mai mare pregnanţă în *Livada de vişini* pe Ania şi Petea Trofimov, care se opun într-un fel sau altul oamenilor cercului Ranevski-Lopahin. Dacă în tradiţia cehoviană conflictul principal al *Livezii de vişini* se concentra asupra „schimbului de substanţe", transferul de proprietate se mărginea numai la pierderea de către Ranevskaia şi fratele ei Gaev a moşiei, care urmează să fie vîndută la mezat în favoarea negustorului Lopahin, prieten al familiei, însă reprezentant al unei noi clase. Dacă spectatorul lui Cehov urmărea odinioară în primul rînd modul în care pe locurile

Mircea Șeptilici (Gaev) și Nelly Sterian (Ranevskaia) în „Livada de vișini".

V. Florescu (Iașa) și Emilia Manta (Duniașa) în „Livada de vișini".

acelea minunate, simbol al poeziei și frumuseții, năvălește proza vulgară a vieții burgheze, „proza care distruge orice frumusețe, care o taie de la rădăcini“, la propriu și la figurat, spectatorul de astăzi nu poate să nu fie într-un mod special emoționat de poezia cu totul nouă a lui Petea Trofimov și a Aniei, care pînă în cele din urmă se definesc a fi împotriva întregului „transfer“, atît împotriva celor care pierd livada (Ranevskaia și Gaev), cît și împotriva aceluia care o ia în stăpînire (Lopahin). Ei sînt singurii în piesă care nu privesc pierderea livezii, nici ca o catastrofă și nici ca o binefacere. „Gîndește-te numai, Ania (spune tînărul Petea Trofimov fetei, fiica Ranevskaiei, care își ia rămas bun cu un rîs zglobiu și nepăsător de la frumusețea învechită a livezii de vișini, ce și-a pierdut orice conținut) — gîndește-te *numai* Ania — că bunicul dumitale, străbunicul și toți strămoșii dumitale au fost boieri, stăpîni peste robi, peste suflete vii. Nu simți cum sufletele astea te privesc din fiecare vișin din livadă, din fiecare frunză, din fiecare trunchi? Nu le auzi glasurile?... Ați fost stăpîni peste suflete vii — și asta v-a stricat într-atît pe toți cei care au trăit înainte și care trăiesc și acum, încît nici mama dumitale, nici unchiul dumitale, nu băgați de seamă că trăiți pe datorie, pe spinarea altora, pe socoteala acelora pe care nu-i lăsați măcar să vă intre în casă... Vezi, e atît de limpede că, pentru a începe să trăiești cu adevărat, trebuie mai întîi să-ți răscumperi trecutul, să isprăvești cu el...“

Întreaga tiradă a lui Trofimov adresată Aniei este străbătută de un leitmotiv — *hotărăște-te!* Și nu numai că el este conștient de cotitura care se va ivi în viața ei, dar o și pregătește, participă la ea. Întreaga sa tiradă înflăcărată despre muncă — arată criticul sovietic M. Stroeva — Trofimov o pronunță nu de dragul viitorului îndepărtat, nu în numele generațiilor viitoare, ci tocmai pentru a o determina pe Ania să plece din casă, să înceapă o nouă viață. Și ea se hotărăște. Temătoare și încă înfricoșată, literalmente aruncîndu-se în necunoscut, ea pronunță totuși: „Voi pleca îți dau cuvîntul!“.

În acest fel, întîlnirea dintre Petea și Ania devine un moment crucial al piesei. Încercînd să scape de sub privirile triste ale Variei, cei doi tineri vor să rămînă singuri nu pentru a vorbi despre „viața în general“, nici chiar pentru a avea o explicație de dragoste, ci tocmai pentru a decide cum să trăiască mai departe, ce drum să aleagă. Desigur, Petea Trofimov nu este — așa cum am arătat — un luptător; el mai păstrează încă destule trăsături „de neisprăvit", trăsături ce caracterizează aproape pe toți eroii acestei piese; de asemenea, el este un „etern student" și încă unul jigărit, confuz în privința perspectivei, ce se lasă în parte legănat de nebuloase visuri romantice. Dar, tot ce spune el Aniei este de o însemnătate hotărîtoare, și ceea ce este mai important: el nu pledează pentru o fericire îndepărtată, nu este nebulos în ceea ce privește destinul lor propriu. Trofimov nu „presimte" ceva „îndepărtat", nu este numai un visător; el indică concret Aniei — fericirea lor — *hic et nunc* — aici și acum. În aceasta constă *prospețimea* și *tinerețea* veșnică a temei lui Cehov în *Livada de vișini.* (O asemenea înțelegere a motivului „tinereții" în teatrul lui Cehov nu se îndepărtează — așa cum pare la prima vedere — de interpretarea devenită clasică a istoricului literar V. Ermilov.)

Oricare ar fi obiecțiile și aprecierile pe care le-a suscitat punerea în scenă de la Teatrul Municipal, faptul că această temă a tinereții nu-și găsește locul cuvenit ne apare ca o deficiență fundamentală a punerii în scenă. În interpretarea lui Octavian Cottescu, Petea Trofimov apare mai mult cu trăsăturile de „neisprăvit", de frondeur sfrijit, apare numai ca un tip ciudat și simpatic, apare numai cu slăbiciunile visătorului și nu cu elanurile lui. Și ceea ce este mai important, atît el cît și Ania apar doar ca personaje episodice. Întreaga punere în scenă conduce către aceasta. Regizoarea — Marietta Sadova — este tentată să scoată în primul rînd în evidență poezia *Livezii de vișini.* În montarea ei răsună mereu tristețea cehoviană pe care o deșteaptă decrepitudinea frumuseților naturii, poezia despărțirii, a dispariției livezii de vișini. Și aceasta este just. Tristețea aceasta este însă oarecum întunecată, are un aer iremediabil, este în bună parte lipsită de acea contrapondere a ei, poezia și bucuria întîmpinării unei vieți noi. Adevăratul conflict al piesei, conflictul dintre Ranevskaia, Gaev și Lopahin pe de o parte, și Ania și Trofimov pe de alta, nu este destul de bine scos în evidență. Într-un anume fel apare că marele și singurul personaj negativ al piesei este Lopahin, împotriva căruia au bancrutat toți, de la Ranevskaia și Varia pînă la Trofimov și Ania. Însă pentru Ania și Petea este vorba de o înfrîngere momentană. Iar din punct de vedere moral, de o victorie. Victoria desprinderii, fără regret, de mediu. Poezia *Livezii de vișini* trebuia să aibă o contrapondere. Și n-a avut-o.

Interpretarea sumbră, bancrutară, a tristeții cehoviene apare și în imaginea Variei (Clody Bertola). Și aici, din punct de vedere dramatic, realismul excepțional al lui Cehov trebuia pus pe primul plan și încrederea lui profundă în oameni, în femeia rusă. Dacă într-adevăr, forța acestui realism ar consta în dezvăluirea eșecului ideologic și moral chiar al eroilor săi pozitivi — așa cum reiese din linia pe care Marietta Sadova și Clody Bertola o imprimă rolului Variei — nu s-ar putea vedea de ce Cehov ne emoționează și astăzi, de ce este nemuritor. Într-adevăr Varia este o fată harnică, de o severă ținută morală, căreia un concurs nefericit de împrejurări îi deschide perspectiva de a deveni „fată bătrînă". De fapt, acest concurs nefericit de împrejurări se datorește în primul rînd bădărăniei lui Lopahin, care, adevărat om de afaceri, consideră că în acest „transfer de substanțe" care se încheie prin achiziționarea moșiei Ranevskaiei, nu are nevoie să o mai păstreze și pe Varia, acest vlăstar al foștilor proprietari, cu care nu are ce face. El o aruncă pe Varia, așa cum taie livada de vișini. Însă aceasta este numai o latură a problematicii Variei. Varia reprezintă ceva mai mult. Este cu totul evident că această eroină cehoviană, în ciuda înfrîngerii ei exterioare, condiționată — am spune istoricește — (căci Lopahin o refuză în numele eticii burgheze, în numele apucăturilor de proprietar burghez), în ciuda prăbușirii speranțelor ei personale, ne este totuși apropiată, este interesantă tocmai prin fermitatea și caracterul neclintit al principiilor ei morale. E adevărat, ea apare tocmai în ciuda condițiilor specifice, mărginită, limitată la orizontul livezii de vișini, însă cu toate mărginirile ei, nu este chiar o „neisprăvită" asemeni Ranevskaiei, lui Gaev, lui Lopahin, Charlottei sau lui Simeonov Pișcik. Căci la toți aceștia, insuccesele au un caracter comic. Nenorocirile lor sînt fundamental neserioase și, așa cum remarcă Ermilov, au o esență „de farsă". Însă, pe de altă parte, Varia nu va deveni niciodată o „zdreanță omenească", o femeie sufletește sfărîmată, așa cum apare în finalul piesei la Teatrul Municipal. Punctul luminos și fermitatea intimă a personajului, modestia și puritatea sufletească, unită cu anume subtilitate a trăirilor (chiar dacă ea nu înțelege pe cei doi tineri — Trofimov și Ania), toate acestea nu pot face din Varia un personaj complet ratat, definitiv învins. Ea mai are o șansă. Șansa de a-și duce bărbătește crucea, cum va spune Nina Zarecinaia în *Pescărușul.* Punînd în evidență trăsăturile personajului, Clody Bertola a considerat necesar pînă la sfîrșit să-i comprime complet această șansă, să anuleze energia personajului, să-i anticipeze o „dispariție pe tăcute". În realitate, după cum am văzut, lucrurile nu stau așa. Teama actriței Clody Bertola de a nu repeta aidoma pe eroina din *Omul care aduce ploaie*, cu care acest personaj feminin al lui Cehov are afinități de structură, în primul rînd prin energia sa, s-a dovedit nejustificată, ca și încercările actriței de a crea un tip diferit, cînd în realitate există asemănări esențiale.

În sfîrșit, s-ar fi impus accentuarea elementelor de comedie, chiar de farsă. În parte, pe această linie au mers în mod just Mircea Șeptilici (Gaev), Boris Ciornei (Lopahin) și mai ales Ștefan Ciubotărașu (Simeonov Pișcik), apoi Paul Sava (Epihodov). O dată mai mult s-a dovedit clasa excelentă a actorilor Municipalului, capacitatea de a face o comedie de înalt nivel. Amestecul de stiluri însă, și dorința de a dramatiza în mod nejustificat (totuși piesa este în fond o comedie) s-au vădit în interpretarea Ranevskaiei (unde s-a amestecat comedia cu accente de patetism) și mai ales în ritmul și mișcarea generală a piesei. Paseismul acoperă satira. Într-o atmosferă de mare dramă cu aura elegiacă a decrepitudinii pe care regizoarea a imprimat-o spectacolului, pe de o parte, și rîsul nestăpînit, pe care ar trebui să-l provoace vederea acestei lumi de nimic, „fantomatice", a lui Gaev și Ranevskaia, pe de altă parte, există o incompatibilitate de structură. În viața Ranevskaiei, a lui Gaev nu există nimic tragic; suferințele și lacrimile lor sînt absurde, superficiale: „Iat-o pe plîngăreața Ranevskaia și iată și pe ceilalți foști proprietari ai *Livezii de vișini* — scria Gorki — egoiști ca niște copii și vlăguiți ca niște bătrîni. N-au murit la timp și acum scîncesc nevăzînd nimic în jurul lor, neînțelegînd nimic". Ceva din această idee — și trebuie să recunoaștem aceasta — a existat în montarea de la Municipal. De ce însă alături de ea, s-a insistat cu atîta putere pe poezia melancolică și sumbră a dispariției fostei străluciri aristocratice? De ce *toți* au fost încununați cu un nimb de melancolie? Urmărind inițial să demonstreze că melancolia Ranevskaiei și a lui Gaev n-are nimic comun cu poezia autentică a *Livezii de vișini,* Marietta Sadovâ s-a oprit la jumătate de drum și nu s-a putut stăpîni să poetizeze peste măsură vodevilul, să-l împingă spre dramă. De aici, o anumită nedumerire a spectatorului, care „scapă" unele momente și semnificații esențiale ale piesei. La urma urmei, comedia *Livada de vișini* putea fi interpretată cu „brio-ul" specific farsei, cu patos comic, fără să piardă din „subtext", din ritmul accelerat, fără să i se piardă semnificațiile.

Ceea ce a lipsit însă aici reprezentării de la Municipal a fost *grotescul* prăbușirii. Căci personajele sînt în mare măsură grotești: „Fericită e Charlotta, cîntă din toată ființa ei" remarcă pe bună dreptate Gaev; „nu văd nimic" exclamă jalnic și sincer Ranevskaia, închipuindu-se întruparea unui fragil principiu spiritual și a unei noblețe sibilinice călcată în picioare de practicismul îngust. Grotescul poate fi interpretat în multe feluri, însă el nu este de esența liricului, ci de esența comicului. A. Tarasova, în rolul Ranevskaiei la M.H.A.T., desigur nu este acea comediană prin excelență de care vorbea Cehov cînd cerea pentru acest rol o interpretă dintre „bătrînele comice". Însă în nici un caz nu este o soprană lirică.

În limitele generale ale spectacolului, Boris Ciornei a interpretat mulțumitor pe Lopahin. El a înțeles că Lopahin nu este un negustoraș oarecare, ci un om de afaceri de proporțiile unui Egor Bulîciov, fără conștiința bolnavă a acestuia. Poate ar fi trebuit mai mult scos în evidență modul în care în noul stăpîn se ascunde un tîlhar capitalist, uneori disimulat, alteori triumfător, întotdeauna însă robit afacerilor și arginților.

***

Trecînd de la *Livada de vișini* la *Pescărușul,* perspectiva se schimbă. În primul rînd fiindcă alta este semnificația, alta structura, în sfîrșit deosebită este și tendința de interpretare a spectacolului. În această piesă apare, cu toată forța, multilateralitatea planurilor cehoviene. *Pescărușul* are pe de o parte simplitatea capodoperelor și pe de altă parte acea complexitate a semnificațiilor care o face mult mai bogată decît tema propriu-zisă. Intriga piesei, a cărei dramă sînt avatarurile tînărului Constantin Treplev, scriitor debutant și fără noroc în profesie și dragoste, are o claritate de cristal. Treplev începe prin a scrie piese și prin a se îndrăgosti de o vecină, de Nina Zarecinaia, continuă prin a scrie nuvele și a păstra „intactă" în fundul sufletului dragostea pentru Nina Zarecinaia și sfîrșește prin a se sinucide în momentul în care descoperă că n-are talent și nu este iubit. „Multe discuții despre literatură, puțină acțiune, cinci puduri de dragoste": astfel și-a caracterizat A. P. Cehov piesa. Pe această intrigă simplă se construiește una din cele mai puternice drame din literatura mondială.

Din punct de vedere al tehnicii dramatice, ceea ce aduce nou Cehov este reducerea considerabilă a momentelor cruciale. Nimic nu lasă să se prevadă în primul act că reprezentarea piesei de debut a tînărului Treplev ar avea o însemnătate oarecare. Băiatul gazdei pregătește un spectacol cîmpenesc în cinstea oaspeților. O tînără fată, vecină de moșie, se oferă grațios să interpreteze rolul principal. Oaspeții sosesc, totul se petrece într-o atmosferă mondenă, indiferentă și amabilă. La o replică oarecare, cineva rîde. Și deodată, pe neașteptate, își face loc tragedia. În această mișcare de început, există o trăsătură genială, o performanță care nu va mai fi de multe ori repetată în dramaturgia universală.

În continuare, tragedia vuiește în adînc, fără a lăsa aproape nimic să transpire în exterior. Cehov își concretizează de minune faimoasa sa teorie dramatică: „În viață", spune el, nu se ntîmplă ca „în fiecare clipă oamenii să se împuște, să se spînzure, să facă declarații de dragoste. Și nu în orice clipă vorbesc lucruri înțelepte. Mult mai des mănîncă, beau, umblă fără rost, vorbesc aiurea. Ei bine, asta trebuie arătat pe scenă! Trebuie scrisă o piesă în care oamenii să vină, să plece, să stea la masă, să discute despre vreme, să joace whist... Pe scenă toate să fie atît de complicate și totodată la fel de simple ca și în viață. Oamenii cînd stau la masă nu fac decît să mănînce, dar în acest timp fericirea lor se poate împlini, după cum se poate ca viața lor să fie zdrobită..." Este de fapt inversul tehnicii dramatice, așa cum era cunoscută pînă la el. O nouă pagină revoluționară în istoria acestei tehnici.

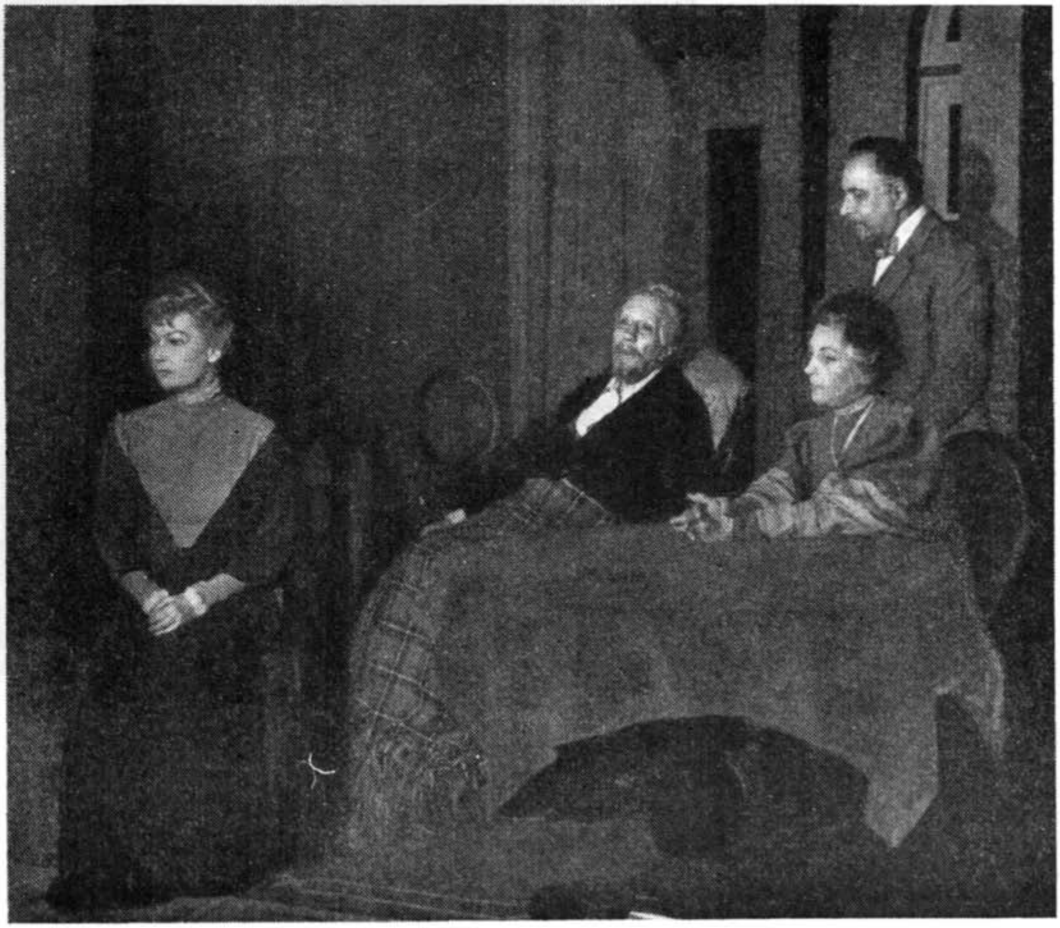
În bună parte, regizoarea Marietta Sadova a înțeles acest element esențial. Oricare ar fi obiecțiile ce s-ar putea face spectacolului „Naționalului", *Pescărușul* este un spectacol a cărui ambianță cehoviană există chiar dacă pe alocuri nu e ferit de șabloane și de concretizări superficiale, a ceea ce se înțelege prin stil cehovian. Actorii intră și ies din scenă pe nesimțite, conversația apare întîi ca un murmur îndepărtat, confuz, de voci amestecate, apoi din ce în ce mai distinct, mai limpede,neatingînd niciodată fortissimile. Fiecare personaj este adînc implîntat în viața sa, în condițiile sale specifice, se manifestă, într-adevăr, ca în viața de toate zilele, își urmează firesc calea; nimic nu accelerează ritmul cotidian. O echipă remarcabilă de actori — una din cele mai bune de care dispunem în momentul de față — se adaptează cu virtuozitate unui stil unitar, în care apar nu puține din cele mai bune caracteristici ale stilului „Naționalului": jocul calm, reținut, interpretarea îngrijită a celor mai infime detalii, momente de retorică discretă, bine plasate în timp.

Din păcate, decorurile lui Marosin nu au contribuit în mod substanțial la realizarea acestei atmosfere. Și aici, ca și la spectacolul de la Teatrul Municipal, ezitările și nesiguranța în privința alegerii stilului s-au făcut simțite în decoruri și scenografie. Dacă la Teatrul Municipal s-a practicat în general un amestec de naturalism de epocă și ușor simbolism, care nu a ținut seama de proporțiile scenei și de caracterul specific al piesei (rezultatul a fost că la premieră unii actori călcau din greșeală în micul lac practicat în interiorul livezii de vișini), aici simbolismul cu nuanță expresionistă s-a făcut și mai simțit mai ales în ideea unor plafoane cu desene grotești, șerpi etc., repetate în diferitele acte, a unor cortine interioare plasate în plin decor realist și a unor sugestii simbolice plasate ca fundal la un prim plan naturalist (actul I). În sfîrșit, în ideea de a plasa în penultimul act, la un interior de epocă cu oglinzi demodate etc., de data aceasta în prim plan, pe latura deschisă a scenei, deci înspre spectatori, sugestii de oglinzi, tablouri etc., cu aceeași frămîntare simbolică, cu pretinși dragoni în plafonul înclinat al scenei. Am semnalat mai pe larg aceste detalii tocmai fiindcă socotim necesar, ca mai ales în piesele marelui repertoriu clasic să ia sfîrșit pseudoinovația decorativă, îndrăznelile de suprafață, urmărindu-se cu mai multă perseverență o concepție unitară în materie de stil decorativ, mai realistă și mai adecvată cadrului acțiunii.

De data aceasta, în *Pescărușul*, regizoarea Marietta Sadova a pus un accent mai puternic pe leit-motivul tinereții. Leit-motivul era de altfel mai vizibil, fiindcă tradiția M.H.A.T.-ului, a cărui primă mare consacrare și reușită a constituit-o în 1896 reprezentarea *Pescărușului*, a oferit dintr-un bun început și la noi un model de interpretare fidelă a piesei. O lectură mai atentă a excelentului capitol pe care Ermilov îl consacră *Pescărușului* în monografia sa, a ajutat de asemenea la plasarea pe prim plan a figurii Ninei Zarecinaia. Tema Ninei este specific cehoviană în cel mai bun sens al cuvîntului : tinerețea care prin durere și insucces își croiește drum, tinerețea care își răscumpără iluziile și greșelile printr-o experiență amară, însă rodnică, îmbogățindu-se sufletește și maturizîndu-se. În *Pescărușul*, Nina Zarecinaia și Constantin Treplev, reprezentanți ai aceleiași generații se manifestă printr-o clară opoziție. În contrast cu Zarecinaia, Treplev este un erou care nu se fortifică prin durere și insucces, ci sucombă. Treplev este din aceeași familie spirituală cu Ivanov, eroul unei piese mai puțin cunoscute a lui Cehov, care și el se sinucide în fața înfrîngerii iminente.

În rolul Ninei Zarecinaia, Marcela Rusu s-a străduit să scoată în relief factura specifică și evoluția acestui personaj. La început ne apare într-adevăr ca o tînără crescută pe malul unui lac frumos, care visează și duce dorul teatrului, al gloriei. Trebuie menționat însă că — din punct de vedere fizic — Marcela Rusu apare prea matură pentru un asemenea rol, în prima parte, atunci cînd Nina Zarecinaia este încă o adolescentă naivă și copilăroasă. Actrița depune cele mai mari eforturi pentru a reda dăruirea necondiționată, generoasă a eroinei, autoabandonarea în brațele scriitorului Trigorin pe care, un moment cel puțin, îl farmecă prin spontaneitatea ei tinerească. Ceea ce caută în primul rînd blazatul Tri-

Scenă din „Pescărușul" — Teatrul Național „I. L. Caragiale"



Marcela Rusu (Nina) și Geo Barton (Trigorin) în „Pescărușul".

★

gorin în această aventură este *tinerețea,* ceea ce îl împinge spre Nina este dorința de a mușca dintr-un fruct tînăr, crud încă și proaspăt. De aceea, orice nepotrivire fizică între rol și actriță devine pregnantă. Elanurile Ninei apar uneori artificiale, exagerate.

În schimb însă, în ultimul act cînd Nina Zarecinaia, acum trecută prin dubla experiență amară a eșecului în teatru și în dragoste, apare maturizată, îmbogățită sufletește, Marcela Rusu realizează un moment bun al interpretării ei. În fața noastră se ivește o ființă îndurerată, purtînd o povară cumplită; o femeie în toată puterea cuvîntului, pe care însă viața nu a înrăit-o, nu a făcut-o să se resemneze. Plină de mîndrie, Zarecinaia — Marcela Rusu — alcătuiește bilanțul, prețul tuturor încercărilor și suferințelor, și exprimă cu forță crezul și voința ei, noua și mîndra ei fericire: „Acum nu mai sînt ca atunci... Sînt o actriță adevărată; joc cu plăcere, cu entuziasm. Scena mă îmbată și simt că sînt frumoasă. Și, acum, de cînd sînt aici, am mers mult pe jos și, tot umblînd, m-am gîndit și am simțit cum, cu fiecare zi, cresc puterile sufletului meu..." Dintre toți reprezentanții artei și literaturii în această piesă, Nina Zarecinaia este cea mai autentică, mai apropiată de imaginea adevăratului artist. Spectatorul presimte aceasta și îi dorește triumful.

Regizoarea Marietta Sadova a intuit cu justețe că în *Pescărușul*, scena care nu numai că ***dezlănțuie***, dar și ***explică*** deznodămîntul este această ultimă întîlnire între Treplev și Zarecinaia. Treplev nu se sinucide numai fiindcă este părăsit de Nina, ci pentru că vede, cu o chinuitoare luciditate, că Nina l-a depășit, că este un ratat. Ermilov dixit. Conștiința ratării sale definitive i-o dă tocmai această întîlnire, prilej de a măsura în comparație cu starea de spirit a Ninei, abisul care-l desparte de adevărata artă, pustiul său sufletesc. Scena aceasta crucială este bine pregătită de regizoare: cînd înainte de venirea Ninei, Treplev îi povestește doctorului Dorn avatarurile și insuccesele Ninei, în nuanța plină de regret și de amărăciune a lui Iulian Necșulescu distingem nu numai părerea de rău pentru calvarul Ninei, dar și sentimentul său că nenorocoasa actriță îi este tovarășă în înfrîngeri. Treplev ar dori să se reîntîlnească cu Nina pentru a-și uni amîndoi înfrîngerea și amărăciunea. Apariția Ninei și întrevederea cu ea îi spulberă și această ultimă iluzie. În ciuda neînchipuitei trivialități a lumii în care este silită

Iulian Necșulescu (Treplev) și Elvira Godeanu (Arkadina) în „Pescărușul".

Ion Finteșteanu (Doctorul Dorn) și Irina Răchițeanu-Șirianu (Polina Andreevna) în „Pescărușul".

Marcela Rusu (Nina) şi Iulian Necşulescu (Treplev) în „Pescăruşul".

să trăiască, Nina nu este o învinsă. Și Treplev trage imediat consecințele: se sinucide. El și nu Nina este de fapt, Pescărușul.

Nu se poate spune că Iulian Necșulescu nu a interpretat cu o anumită fidelitate acest rol. El s-a străduit să scoată în evidență calvarul lipsit de grandoare al unui scriitor care, lipsit de curaj și de răbdare, nu izbutește să se „exprime“, devenind o pradă ușoară a deznădejdii. Și faptul că în interpretarea lui Necșulescu, Treplev nu stîrnește prea multă simpatie, nu trebuie să ne mire. Căderea lui nu are nimic grandios. Și totuși, pe undeva răzbate o undă de compătimire pentru un om cinstit și mic, care cu mai multă voință și cu o mai multă claritate a țelului ar fi avut poate ceva de spus umanității. Ca și în remarcabila nuvelă *O poveste plicticoasă,* scrisă de Cehov cu șase ani înainte, concluzia *Pescărușului* se inserează pe linia convingerilor fundamentale ale lui Cehov. Pentru Cehov, arta era o cauză sfîntă, o cauză a afirmării adevărului și frumuseții. Pentru cel care nu are curaj sau țel, pentru cel care nu cunoaște viața, talentul devine o povară mortală. Însă, personajul nu este complet, definitiv șters, nu se agită atît de fantomatic, ca în interpretarea lui Necșulescu. Există o anumită involburare, un anumit zbucium interior al personajului pe care Necșulescu îl arată destul de exterior.

Sub alte aspecte aceeași problemă apare în figura lui Trigorin. Și aici de fapt Cehov a urmărit o opoziție. Cu toate păcatele lui și în ciuda unui ușor ridicol — care, așa cum s-a observat nu a apărut în interpretare — Trigorin are cîteva trăsături ale adevăratului artist: „Eu nu sînt numai peisagist, ci și cetățean. Îmi iubesc țara, poporul, și simt că, dacă sînt scriitor, am datoria să vorbesc despre popor, despre suferințele lui, despre viitorul lui“. Trigorin este chinuit de problema răspunderii artistului și are despre vocație o viziune mai vastă, mai exigentă. „Am datoria să vorbesc despre știință, despre drepturile omului etc“, „privesc cum viața și știința merg mereu înainte, iar eu rămîn tot mai mult în urmă ca un țăran care a pierdut trenul“. Ca și Treplev, și Trigorin este chinuit de problema autoafirmării dar la un alt nivel, la nivelul adevăratei arte. Din păcate, interpretul lui Trigorin, Geo Barton, subliniind vanitatea, lipsa de voință, duplicitatea și caracterul aventurier al comportării scriitorului față de Nina Zarecinaia, nu a scos cu destulă forță în evidență problematica umană specifică a lui Trigorin, obsesiile lui de creator, care nu reprezintă o „poză“, ci de fapt tema esențială a frămîntărilor lui Trigorin. În acest fel, docilitatea lui în fața Arkadinei ar fi apărut în adevărata ei lumină: nu o docilitate de om slab, neisprăvit, ci nehotărîrea unui adevărat artist incapabil să unească într-un tot armonios viața sa obișnuită, omenească, cu năzuințele sale profesionale, cu problemele sale de creator.

În rolul actriței Arkadina, mama lui Constantin Treplev și prietenă a lui Trigorin, Elvira Godeanu a oferit o pildă de fidelitate, de sobrietate și de stil. Actrița a rezistat ispitei dramatizării excesive, depășirii limitelor rolului. Ea a apărut exact pe linia rolului, o Ranevskaia în alte condiții, mamă egoistă și inconștientă, prietenă autoritară și superficială, femeie vanitoasă, cultivînd un hedonism meschin și cabotin. Bucata de bravură a rolului, scena dintre Arkadina și Trigorin, atunci cînd acesta din urmă este pe cale să se îndrăgostească de Zarecinaia, a fost executată cu toată strălucirea: Arkadina-Godeanu apare aici atît ca *femeie,* intrată în panică la perspectiva de a fi abandonată, dar și ca *actriță,* jucîndu-și scena de viață profesional, aruncîndu-se patetic la picioarele iubitului, sărutîndu-i mîna, pentru ca, odată victoria obținută, să iasă imediat din *rol,* ștergîndu-și discret lacrimile vărsate și revenind cu nepăsare la viața cotidiană; Elvira Godeanu a știut astfel să scoată în evidență și latura cabotină a Arkadinei.

Pe linia autenticului, creînd fără șabloane o adevărată „stare de spirit cehoviană“, au mers Irina Răchițeanu (Polina) și Ion Finteșteanu (Doctorul Dorn). Ion Finteșteanu a știut să dea replicii sale acel ton de glumă ironică, dar nelipsită de o anumită compasiune, pe care o au aproape toate aceste personaje pozitive, care sînt medicii din dramele lui Cehov. Un pic „raisonneur“, cam prea sarcastic, doctorul Dorn-Finteșteanu este mai cinic decît doctorul Astrov din *Unchiul Vanea* și mai puțin generos ca doctorul Dîmov din *Zvăpăiata.* Totuși, în momentele decisive (în scena finală), doctorul Dorn este la înălțime și modul în care Ion Finteșteanu pronunță cuvintele care preced căderea cortinei este cu totul remarcabil. (În paranteză fiind spus, finalul *Pescărușului* este excelent realizat din punct de vedere dramatic.)

Trebuie să remarcăm de asemenea realizarea unor reușite roluri de compoziție în ambele spectacole cehoviene, în acele faimoase roluri cehoviene, „fără ață" cum spunea Stanislavski (adică, „croite dintr-o singură bucată fără nadă"). Tînărul actor Benedict Dabija a reușit la Teatrul Municipal să prezinte înaintea noastră un autentic bătrîn servitor (Firs), iar Ion Manu a prezentat la Teatrul Național o reușită și autentică imagine a „omului care a vrut", în rolul bătrînului Sorin. În roluri secundare, care dau o autentică culoare spectacolului cehovian, s-au remarcat N. Brancomir (Șamraev) și în discretă parte Marietta Deculescu (Mașa Șamraeva), care au completat în mod izbutit ansamblul *Pescărușului* la Teatrul Național.

Concluzia ?

În încercarea de a-l interpreta pe Cehov, de a-i reda spiritul pe scenele noastre, Marietta Sadova a dovedit importante însușiri regizorale. Ea a mers într-adevăr pe linia acelui „ideal" regizor cehovian de care vorbea Stanislavski ; regizorul dezbărat de convenționalisme învechite, capabil să redea pe scenă starea de spirit a poetului și să releve — atît prin ajutorul punerii în scenă și al îndrumărilor date interpreților, cît și prin folosirea noilor rezultate cu privire la efectele de lumină și sunet — viața sufletului omenesc. Însă pe această linie, urmărind cît mai multe efecte, concepția regizorală a Mariettei Sadova stîrnește unele obiecții. În primul rînd, un anumit eclectism (mai vizibil în *Livada de vișini* unde amestecul de stiluri este destul de pregnant atît în conținutul, cît și în forma spectacolului dramatic). În spiritul M.H.A.T.-ului și al bunei tradiții cehoviene, regizoarea a urmărit filonul de aur al textului cehovian, căutînd să redea „subtextul", adică acel adevăr lăuntric ascuns pe al doilea plan în fiecare replică cehoviană. (Mai ales în *Pescărușul).* Ceea ce am reproșa însă regizoarei este că nu a scos întotdeauna în evidență sensurile contemporane ale teatrului cehovian, că în *Livada de vișini* a apărut o anumită subapreciere a ideilor esențiale ale acestei comedii : 1) leit-motivul tinereții și 2) caricatura cehoviană a aristocrației decăzute de la sfîrșitul secolului trecut, caricatura cehoviană a falsei și superficialei „melancolii" boierești. În montările Mariettei Sadova se simte mereu un rafinat gust artistic și o mare cultură, nu însă îndeajuns un spirit critic ascuțit, care să discearnă semnificația cea mai apropiată nouă, cea mai actuală, în fine care să renunțe la unele efecte în favoarea ideii principale sau unității de ansamblu, care să plivească stilul de anumite excrescențe (vizibile mai ales în decorurile ambelor spectacole, acceptate în mod necritic). Mariettta Sadova nu este la primul ei spectacol cehovian. Prin 1946, ea a montat cu o echipă de teatru, în fosta sală „Odeon", *Pescărușul,* și trebuie spus că, în esență, cei 12—13 ani care au trecut nu au modificat considerabil viziunea regizoarei, nu au adus multe elemente noi.

Unde regizoarea s-a arătat mereu la înălțime a fost în tehnica intrărilor și ieșirilor din scenă. În *Pescărușul, mișcarea* a fost excelentă, stimulînd interesul spectatorului, avînd acel „dinamism lăuntric" de care vorbea Stanislavski și care este adevăratul dinamism cehovian disimulat de lenta desfășurare exterioară. Dacă montarea *Livezii de vișini* nu poate fi constiderată un succes, *Pescărușul* în ciuda unor rezerve și obiecții (dintre care cea mai însemnată este aceea cu privire la complexul rol al lui Trigorin) a reprezentat o montare demnă de o piesă menită (după îndreptările de rigoare) să intre, alături de *Trei surori,* în repertoriul permanent al Naționalului.

***

În legătură cu *Livada de vișini,* Ermilov amintea adagiul lui Marx, că : „omenirea se desparte de trecutul ei rîzînd". Și *Pescărușul* amintește de o cunoscută teză marxistă privitoare la condițiile artistului în societatea capitalistă. În același timp, el reprezintă o viguroasă pledoarie pentru adevăr și mai ales pentru tinerețe. În zadar, anumiți exegeți occidentali vor încerca să facă din *Pescărușul* un elogiu al „minciunii utile" consolatoare. Am citit într-un supliment literar al unei reviste străine că secretul doctorului Dorn ar consta tocmai în distribuirea unor asemenea minciuni utile : el l-ar minți pe Treplev, încurajîndu-l și susținînd că are talent, ar minți-o pe Nina, ridicîndu-i nejustificat moralul, l-ar minți pe muribundul Sorin demonstrîndu-i că acesta în viață nu numai *„a vrut"*, dar a și „făcut", mințind-o în sfîrșit pe Arkadina pînă și în momentul morții fiului ei (anunțînd-o că s-a spart o sticlă din trusa de medicamente). Iată deci, că cele două linii fundamentale în interpretarea lui Cehov și a cehovismului rămîn în picioare. De aceea, teatrul nostru trebuie să dezvăluie, cu fermitate și perseverență, în fiecare din spectacolele sale, adevăratul chip al lui Cehov, acest mare prieten al „marilor oameni mici".

Margareta Bărbuță

DIN JURNALUL UNUI DIRECTOR DE TEATRU

Conducerea unui teatru, de orice gen ar fi el, este o sarcină de mare răspundere. A fi director de teatru în regimul democrat-popular, în care teatrul este chemat să contribuie la educarea maselor largi de oameni ai muncii, înseamnă a te situa pe pozițiile unui om de stat, care are de îndeplinit o însemnată misiune politică și artistică.

Ne pregăteam să scriem un articol, în care să punem în discuția directorilor teatrelor noastre cîteva din problemele esențiale ale muncii lor. Întîmplarea a făcut însă să primim la redacție un manuscris, care conține însemnările unui director de teatru despre munca sa și a colectivului pe care-l conduce. Ni s-a părut interesant să publicăm aceste însemnări, al căror autor ne-a rămas, din nefericire, necunoscut. Poate că unul dintre directorii teatrelor din țară se va recunoaște în ele. Poate că alții vor răspunde, adăugînd cîte ceva din propria lor experiență. În orice caz, credem că lectura acestor note fugare va fi, într-o măsură, instructivă.

15 decembrie

Îmi trebuie o piesă nouă. Între piesele trimise de Direcția Teatrelor n-am găsit exact ceea ce-mi trebuie mie. Și-apoi, prea joacă toate teatrele aceleași piese.

Vreau ceva nou. Ceva, care să te facă să tresari, să intereseze spectatorii de la prima pînă la cea din urmă replică, să-i însuflețească, să le zguduie conștiințele. Vreau o piesă, în care destinele și caracterele umane să evolueze în cadrul unui conflict puternic, care să angajeze conștiințe, în care procesele sufletești să se consume la cea mai înaltă tensiune. Vreau o piesă în care lupta eroului contemporan cu tot ceea ce stă în calea vijelioasei sale înaintări spre comunism, cu dușmanul de clasă, cu natura, cu inerția cuibărită în orice sector de viață, să capete proporțiile unei descătușări prometeice. Pentru că eroul contemporan, constructor conștient al unei noi societăți, al unei noi lumi, are dimensiuni prometeice. În baia de fontă incandescentă, în șarjele de oțel scînteietor, el toarnă contururile unei lumi noi. Vreau o piesă în care unul din acești eroi — căci eroul contemporan nu este unul, abstract și indivizibil, ci este compus din mii și mii de oameni, concreți, materiali, neasemănători unul cu celălalt — să lupte, să iubească, să sufere și să învingă, așa cum luptă, iubesc, suferă și înving nenumărați oameni ai muncii din țara noastră, înaintînd zi de zi spre socialism. Să fie oare mai greu să înfățișezi un astfel de erou, în plină luptă cu rămășițele vechiului din conștiința sa și din societate, decît i-a fost lui Racine să înfățișeze chinurile nefericitei Fedra în dragostea-i absurdă pentru Ipolit?

N-am înțeles niciodată de ce este nevoie de atîtea discuții în legătură cu necesitatea ca scriitorii să se apropie de viață, să o cunoască, să ia parte activă la viața poporului. Doar aceasta este un lucru de la sine înțeles. Din toată istoria universală a literaturii și artei, nu cunosc nici o operă mare, care să nu fi fost inspirată din viață. Atunci?

Nu voi putea rezolva nimic singur. Trebuie să merg neapărat în întîmpinarea scriitorilor. Dacă voi aștepta să-mi cadă din cer o piesă gata scrisă, cu toate însușirile pe care le doresc eu, pot fi sigur că repertoriul meu va rămîne văduv de piese originale. Am să stau de vorbă cu cîțiva scriitori.

Mai întîi, am să-l chem pe dramaturgul Ar. Acesta a mai scris pentru teatrul nostru. Piesele lui au avut succes pe scena noastră. E adevărat că în ultima vreme n-a mai scris nimic. Poate că n-a fost solicitat în mod deosebit de nici un subiect, de nici o temă. Poate că succesul i-a mai domolit puțin din fervoarea cu care și-a început cariera de dramaturg și din pasiunea cu care se amesteca în cele mai arzătoare probleme ale zilei, dezbătîndu-le în piesele lui. Am să încerc să-l atrag din nou spre teatru. Am să-i povestesc întîmplarea din uzina C., în care au ieșit la iveală curajul și spiritul de sacrificiu al comuniștilor. Am să-i fac cunoștință cu maistrul furnalist Bc., care are să-i povestească lucruri interesante din viața sa și a familiei sale, o familie în care se formează prima generație de intelectuali proveniți din clasa muncitoare.

Am să chem, bineînțeles, și alți dramaturgi, cu care n-am lucrat pînă acum, dar al căror condei a dovedit sprinteneală și expresivitate în conturarea unor personaje și fapte inspirate din viața oamenilor de pe un mare șantier. Aceste șantiere reunesc laolaltă oameni din toate colțurile țării, de toate felurile, cu caractere, concepții și deprinderi variate, oameni între care se stabilesc relații interesante, se iscă conflicte, se leagă prietenii. N-avem încă o piesă care să oglindească procesele esențiale ale vieții pe un șantier. Și doar un șantier poate apărea ca un adevărat simbol al construcției socialismului, cu întregul său cortegiu de procese sociale și psihologice. Trebuie să vorbesc neapărat cu Br.

Prozatorul Cr. are un condei nervos și dovedește capacitatea creării unor situații dramatice. Munca lui de reporter la ziarul „Viața nouă" l-a adus în contact nemijlocit cu diferite medii și cu fațete diverse ale realității noastre. N-ar putea oare să ne scrie o piesă ? Voi vorbi cu el.

Secretarul literar mi-a vorbit astăzi despre piesa unui debutant — nu i-am reținut numele —, care pare să aibă talent și o idee interesantă. Nu cumva...?

20 decembrie

Am citit piesa debutantului. E într-adevăr un nume necunoscut. Dar asta nu înseamnă nimic. Mîine, numele lui poate fi celebru.

Are talent, incontestabil. Cîteva scene, în care replicile se succed cu o severă logică dramatică și din care caracterele se conturează cu o claritate uluitoare, de desen în tuș, m-au convins. Nu e încă în stadiul finit. Mai are mult pînă să poată fi jucată. Dar mă interesează, pentru că, afară de talent, are și idei. Pot spune chiar că, în același timp cu talentul, m-a izbit maturitatea de gîndire a tînărului autor, care dezbate cu seriozitate și convingere o problemă de conștiință specifică epocii și societății noastre. De altfel, talentul fără gîndire nu există, iar gîndirea își trage seva din realitatea concretă înconjurătoare.

Dar piesa e încă nedesăvîrșită. Autorul nu știe încă să construiască o operă dramatică, după un plan arhitectonic bine gîndit. Chiar și unele idei, din pricina nedesăvîrșirii artistice, apar confuze.

N-am să pun piesa în discuția consiliului artistic. Membrii consiliului sînt în general bine intenționați, dar s-ar putea ca autorul să se sperie de critica lor colectivă. Am să dau piesa spre lectură regizorului Ac., care va fi desigur cucerit de ideea ei și de forța dramatică a replicii. El va putea lucra cu autorul, sugerîndu-i îmbunătățirile necesare, demonstrîndu-i în mod practic cît de organică este legătura între claritatea ideologică și construcția dramatică.

2 ianuarie

Nu sînt deloc mulțumit de repertoriul acestei stagiuni. L-am făcut în pripă, fără a-mi acorda suficient răgaz pentru studiu, fără a aprofunda criteriile de selecționare. Nu e destul de viu, de variat, de actual. Desigur, n-aș putea să-l consider greșit orientat. Dar am impresia că e un repertoriu care atinge o problematică de suprafață și de o actualitate convențională.

Iată, de pildă, această piesă originală, care are aerul că abordează o temă contemporană : transformarea socialistă a agriculturii și, odată cu aceasta, transformarea conștiinței țăranului muncitor. În realitate, piesa aplică vechiul șablon al triunghiului conjugal la realitatea satului de azi, încercînd să-i dea o rezolvare „principială". Am ales această piesă — de ce n-aș recunoaște-o măcar față de mine însumi ? — bizuindu-mă pe succesul ei sigur, în rîndurile unui public mai înapoiat, pe care-l încîntă dramele sentimentale. Și doar existau, alături de ea, și alte piese inspirate din lumea satului de azi, mai valoroase, mai interesante din punct de vedere al conținutului de idei, și deloc inferioare ca realizare artistică.

Asta e. Criteriile de selecționare a repertoriului nu funcționează totdeauna cu destulă fermitate. Ne lăsăm duși de falsa strălucire a unor metale ieftine și trecem nepăsători pe lîngă metalele prețioase, a căror strălucire e mai discretă, dar mai temeinică. Vorbesc la plural, pentru că mi-am dat seama că în cursa efectelor ieftine au căzut și alți tovarăși de-ai mei.

Nu este suficient ca o piesă să fie scrisă în zilele noastre și să-și desfășoare acțiunea în zilele noastre. Ea trebuie să le comunice oamenilor din zilele noastre ceva nou, cu totul original, o problemă de viață, o întîmplare cu tîlc, să le dea prilej de meditație, să le propună soluții și să le ceară soluții.

Repertoriul unei stagiuni trebuie să fie bogat, variat, să cuprindă o diversitate de teme, de genuri, de epoci. Trebuie să urmărim prin repertoriu educarea multilaterală — politică și culturală — a oamenilor muncii. Nu trebuie să-i privăm nici de posibilitatea cunoașterii acelor capodopere ale teatrului universal, care au rămas în tezaurul cultural al omenirii ca bunuri de preț, cuceriri spirituale ale omului de-a lungul veacurilor.

A venit ieri la mine actorul Dc. și mi-a recomandat cu căldură o piesă franțuzească, în care el a cucerit aplauzele publicului acum 25 de ani. Cunoșteam piesa din auzite. Am citit-o și am rămas uluit: în teatrul meu există actori care au rămas la mentalitatea și nivelul cultural de acum un sfert de secol. Problema repertoriului a rămas pentru ei o problemă de interes îngust personal. Să-mi notez în carnet: „De discutat în cadrul cercului de studii, cu întreg colectivul, despre importanța repertoriului și rolul său în îndeplinirea sarcinilor ideologice-artistice ale teatrului".

4 ianuarie

Astăzi am discutat cu secretarul literar despre perspectivele repertoriului viitor. Mi-a adus referatele pieselor citite în ultima vreme. Cîteva din ele destul de interesante, dar am impresia că încă n-a găsit ceea ce ne trebuie. Am citit, de pildă, în presa sovietică de specialitate, cîteva recenzii asupra unor piese noi, care mi s-au părut grozav de ispititoare. Îmi trebuie o asemenea piesă, în care spectatorul de azi de la noi să întrevadă zorii societății comuniste. În repertoriul nostru curent avem două piese inspirate din războiul civil. Exemplul ostașilor roșii și al comuniștilor, care au condus masele în lupta eroică pentru izbînda revoluției socialiste, are un rol stimulator și mobilizator asupra spectatorilor noștri. Am stat de multe ori în sală, în timpul spectacolului, și am simțit încordarea cu care publicul urmărea cele ce se petreceau pe scenă, emoția cu care a primit moartea eroului, înflăcărarea sa în scenele cele mai dramatice. Cred însă că, alături de aceste piese cu caracter eroic, care înfățișează primii ani ai revoluției, sînt necesare piese inspirate din realitatea sovietică actuală, din relațiile noi create în cadrul statului socialist, din procesul de trecere de la socialism la comunism. Voi scrie mîine o scrisoare prietenilor din Moscova și-i voi ruga să-mi trimită ultimele piese apărute.

Am citit într-o revistă franțuzească o piesă nouă, în care e vorba de conflictul dintre ocupanții englezi și populația pașnică a unei mici insule. O problemă actuală, conflict interesant, realizare artistică acceptabilă, condiții tehnice de montare avantajoase. Iată piesa care îmi va completa repertoriul. Ea va aduce în fața publicului una din preocupările principale ale situației internaționale actuale.

În curînd va trebui să convoc consiliul artistic pentru a discuta primele propuneri pentru repertoriul viitor.

Am revăzut aseară spectacolul „«!!!»". Spectacolul se află la a 75-a reprezentație, și nu l-am mai recunoscut. Ideea principală s-a tulburat, unele linii ale acțiunii s-au îngroșat, altele s-au subțiat pînă aproape de anulare. Actorul Dr. a început să joace pentru sine însuși, uitînd că în sală se află 650 de perechi de ochi, care-l priveau. Urgent: convocarea consiliului artistic și stabilirea unui sistem de control al menținerii calității spectacolelor! Și mai urgent: scoaterea spectacolului de pe afiș pînă la refacerea sa, prin reluarea repetițiilor, cu regizorul care l-a pus în scenă! Oare, publicul care n-a văzut spectacolul la premieră trebuie condamnat să vadă un spectacol confuz, lipsit de strălucire? Unde e respectul nostru față de spectator?

10 ianuarie

Vor începe repetițiile cu piesa cea nouă. De ce oare, regizorii ale căror soții sînt actrițe își pierd în atît de mare măsură obiectivitatea în alcătuirea distribuțiilor? Se tem să nu-și clatine echilibrul conjugal? Dar de echilibrul colectivului artistic al teatrului cine răspunde? Trebuie să vorbesc cu regizorul. Publicul are dreptul la o valorificare scenică deplină a sensurilor piesei. Și punerea în scenă începe, între altele, cu distribuția.

Tînăra actriță Er. a cerut să dubleze rolul Emiliei. E un rol frumos, într-adevăr, dar extrem de dificil. În general, în rolul acesta sînt distribuite actrițe vîrstnice, cu multă experiență scenică. Dar de ce să nu încercăm? O interpretă tînără, chiar cu unele stîngăcii, va da desigur rolului prospețimea și candoarea pe care personajul le reclamă. Să îndrăznim. Voi vorbi cu regizorul.

Și pentru că veni vorba de îndrăzneală: tînărul regizor are o idee cu totul originală, pentru punerea în scenă a piesei „!!!!!!". Nu m-am înșelat cînd l-am ales tocmai pe el dintre cei mai noi absolvenți ai Institutului. Departe de a urmări o „originalitate" în sine, regizorul Fr. dă dovadă de o mare seriozitate, căutînd mijloacele scenice cele mai expresive, pentru punerea în valoare a ideii piesei. Are talent, cultură și bun gust. N-are încă destulă experiență. Trebuie neapărat să-l cuceresc pentru ideea lui pe bătrînul maestru Gr., care, cu experiența sa de practician veteran al scenei, îi va da un ajutor prețios. Colaborarea lor va fi un exemplu pentru întregul colectiv, în care este nevoie ca fantezia înaripată, uneori zburdalnică, a celor tineri, să fie dublată de experiența și ponderea celor vîrstnici. Colaborarea între generații este o condiție a progresului.

Aș vrea să creăm un gen de spectacol care să fie cît mai aproape de sufletul spectatorilor, să-i emoționeze, să-i răscolească. Un teatru agitatoric, cu mijloace mai noi decît cel al anilor 1920—1930. Să ne mai gîndim.

12 ianuarie

Precum Anteu, am căpătat puteri noi luînd legătură cu pămîntul. Mai precis și mai prozaic, am stat de vorbă cu spectatorii și le-am cerut părerea asupra activității teatrului nostru.

Instructivă întîlnire. Mi-am dat seama cît de puțin cunoaștem noi oamenii cărora ne adresăm cu spectacolele noastre. Oamenii aceștia cer de la noi mai mult decît le-am dat pînă acum, și au tot dreptul să ceară.

Ne-au cerut să jucăm mai mult piese romînești, dar au precizat: mai multe și mai bune. Piese care să-i emoționeze, să-i facă să rîdă sau să plîngă. Nu le plac piesele care seamănă cu o lecție spusă pe de rost. Dar nici acelea de la care pleacă așa cum au venit, în plus numai cu regretul unor ore pierdute. Vor piese despre oameni asemănători cu ei, cu pasiuni puternice, cu gînduri adînci. Și vor mai multe comedii. Comedii despre oameni din zilele noastre, în care să se rîdă de cei ce nu și-au lepădat metehnele din trecut.

Locuitorii din satul V. ne-au mulțumit pentru că i-am vizitat și am jucat la căminul lor cultural, în care nu călcase încă artist profesionist, afară de instructorul echipei din sat, actor tot în teatrul nostru. Dar ne-au reproșat că ne-am dus cu o piesă pe care n-au înțeles-o în întregime. Au rîs ei de unele întîmplări hazoase de acolo, dar nu le-a fost clar tot rostul acestor întîmplări și nici portul ciudat al personajelor cu niște nume străine, neînțelese.

Iată problema: cu ce repertoriu ne ducem la sate, în mijlocul țărănimii muncitoare? Cu *Școala femeilor* de Molière sau cu *Poarta* de Paul Everac? Bineînțeles, întîi cu *Poarta* și cu altele ca ea. Dar ne putem duce și cu *Școala femeilor*, pentru că e necesar să lărgim orizontul cultural al maselor țărănești. Cu o condiție: să prezentăm în prealabil autorul, epoca, opera, pentru a îndrepta spectatorii spre înțelegerea sensului operei reprezentate.

Publicul de teatru trebuie format, pregătit, educat, prin mijloace variate, în afara spectacolelor. Trebuie să recunosc, n-am făcut destul în această privință. Trebuie să pornim o largă campanie pentru apropierea teatrului de spectatorii săi. Să mărim numărul instructorilor echipelor de amatori, din sate și din întreprinderile orașului. Să adîncim munca de popularizare a spectacolelor teatrului: panouri viu desenate, fotomontaje, conferințe, întîlniri ale actorilor cu spectatorii. Am observat că genul acesta de manifestări se bucură totdeauna de o vie participare a publicului. Actorii, ființele acestea care apar într-o seară în chip de muncitori din uzină, a doua seară în chip de eroi ai unor vremuri istorice îndepărtate, apoi ca luptători pentru cauza revoluției socialiste și, imediat după aceea, în hainele unor eleganți marchizi sau conți, se bucură de o simpatie deosebită în rîndurile publicului, asupra căruia exercită un farmec tulburător, o mare putere de seducție. Întîlnirile actorilor cu publicul, în afara scenei, au totdeauna semnificația unei revelații, a unei descoperiri senzaționale. În spectacolul de teatru, actorul este factorul principal; pe el îl vede publicul, prin el primește mesajul și gîndurile autorului. E firesc, deci, ca prin actori să ajungă mai repede în mijlocul maselor ideile pe care le vrem popularizate. Așadar: a organiza cît mai multe întîlniri ale actorilor cu publicul.

Să nu ne înşelăm: de pe acum, spectatorii care ne urmăresc activitatea, ne judecă foarte aspru, atunci cînd nu ne îndeplinim cu seriozitate datoria. La întîlnirea cu oamenii muncii din întreprinderi, actorul Hr. a fost întrebat de ce se uita mereu în cuşca suflerului. Pierduse ceva? (Sper că rîsetele stîrnite în sală de această întrebare l-au lecuit, măcar pentru o bună bucată de vreme, să mai vină în scenă fără să ştie textul.) Cîţiva spectatori s-au mirat de efortul fizic depus de unii actori în scenă, pentru a atrage atenţia asupra persoanei lor şi a stîrni rîsul cu orice preţ. (Pasămite, nu cunoşteau spectatorii termenul „cîrlige", dar le-au înfierat şi fără a le spune pe nume.)

17 ianuarie

...O foarte scurtă întîlnire cu tineretul şcolar mi-a revelat o nouă cale pentru pregătirea şi creşterea publicului de teatru: educarea gustului pentru teatru în rîndurile şcolărimii.

Trebuie neapărat să găsesc o piesă care, prin eroii săi, prin problematică, prin conflict, să se adreseze tineretului de vîrstă şcolară. Cum o să-i creştem pe cetăţenii de mîine ai ţării, dacă nu le dăm de pe acum hrana spirituală necesară? Piese cu conţinut eroic, cu o tematică patriotică, piese care să educe tineretul în spiritul moralei comuniste sînt absolut necesare repertoriului. Nu trebuie să aştept concursul tineretului din teatre, pentru a include în repertoriu, în mod convenţional, „o piesă de tineret". Răspunderea mea este egală faţă de spectatorii de toate vîrstele.

20 ianuarie

Am citit în nişte reviste franţuzeşti despre apariţia unei noi specii de conducător de teatru: producătorul. În alte ţări capitaliste, S.U.A., de pildă, specia aceasta există mai de mult.

Ce este un aşa-numit producător?

Este, în primul rînd, un om cu mulţi bani şi care, ca orice om cu bani, vrea să-i fructifice. Pentru aceasta îşi alege o afacere. Producătorul îşi alege teatrul. Găseşte o piesă pe care o consideră „de succes", alege un regizor, actori şi tot ce mai trebuie pentru a înjgheba o trupă, închiriază o sală, şi afacerea e gata. Cînd piesa şi-a epuizat succesul la public, trupa se destramă, actorii caută alte angajamente, iar producătorul caută altă piesă. Bineînţeles, trebuie să fie neapărat o piesă de succes, de succes la publicul cu bani, pentru că biletele de teatru sînt foarte scumpe la Paris şi nu se potrivesc cu buzunarele micilor salariaţi.

Un astfel de producător este Lars Schmidt, declarat în stagiunea trecută „omul zilei", ajungînd să fie „producătorul" a cinci spectacole, deci conducătorul a cinci trupe, în cinci săli pariziene.

Specia producătorilor este istoriceşte justificată prin cumplita criză economică de care suferă în prezent teatrul parizian (în treacăt fie zis, criza nu e numai economică). Dar fenomenul a stîrnit îngrijorarea şi revolta directorilor de teatru, a unor directori foarte serioşi de altfel, artişti şi animatori ai unui teatru de bună calitate, care au văzut în producători o ameninţare faţă de arta adevăratului teatru, ei reprezentînd pericolul comercializării şi, deci, al degradării artei.

Soluţiile preconizate pentru rezolvarea crizei, a cărei realitate toţi au recunoscut-o cu tristeţe sau cu desperare, sînt variate. Multe însă merg cam spre aceeaşi ţintă: oficializarea teatrului, trecerea lui sub aripa ocrotitoare a statului, obţinerea unor subvenţii de la stat. Înlăturarea, deci, a domniei „producătorilor" particulari.

După cîte ştiu, soluţia aceasta este inoperantă, atîta vreme cît statul se bazează pe proprietatea particulară şi mijloacele de producţie n-au trecut în mîinile poporului devenit stăpîn în stat. La noi în ţară, *statul* este „producător". Un producător de un tip deosebit. În statul nostru democrat-popular, teatrul este un mijloc de educare, pe calea artei, a maselor de oameni ai muncii. Aceşti oameni ai muncii au dreptul să privească o artă de cea mai înaltă valoare, pentru că ei stau la baza subvenţiei pe care statul o acordă teatrelor.

Datoria noastră, a directorilor de teatru, este de a întrebuinţa această subvenţie în scopul înalt pentru care teatrul a fost creat. Pe noi nu ne ameninţă criza. Existenţa teatrului nostru este asigurată, iar actorii talentaţi n-au grija zilei de mîine.

Mai avem însă o datorie: de a nu risipi banul pe care-l primim. Am impresia că ne-am cam învăţat cu răsfăţul şi ne-am dezobişnuit să căutăm mijloace şi metode pentru rezolvarea economicoasă a unor probleme gospodărești. Asta e: un director de teatru trebuie să fie un bun gospodar. Odată cu înalta misiune educativă cu care poporul ne investește la numirea noastră în postul de conducere, el ne încredințează și sarcina de a gospodări bine fondurile primite. Cînd întreg poporul muncitor se îndreaptă cu energie spre rezolvarea sarcinilor trasate de Plenara C.C. al P.M.R. din 26—28 noiembrie 1958, nu putem noi, directorii teatrelor, să ne considerăm absolviți de aceste sarcini.

Arta și cultura costă bani. De acord. Tocmai de aceea, există în bugetul statului capitolul investițiilor în sectorul cultural. Dar am făcut noi totul pînă acum, pentru ca aceste investiții să fie pe de-a-ntregul fructificate și să nu se risipească nimic în mod inutil? Cel puțin în ceea ce mă privește, nu pot răspunde afirmativ la această întrebare.

Conduc un teatru cu un colectiv artistic destul de mare. Cîți dintre actori joacă regulat? Ceva mai mult de jumătate. Am format acum echipe de actori, care, interpretînd piese cu distribuție mică, să se deplaseze în satele regiunii și în întreprinderi. Trebuie să mă feresc însă de un pericol: extinzînd munca în cantitate, nu cumva să scadă calitatea ideologică și artistică a spectacolelor. Repertoriul trebuie ales cu mult discernămînt. Cui ne adresăm? Cu ce mijloace?

Am găsit mijlocul preparării unor materiale ieftine și expresive, pentru costume, imitînd stofele scumpe. Rezultatele sînt uluitoare. Le voi aplica pe scară largă.

Dar planul de măsuri abia de aici încolo îl voi întocmi. Mîine, convoc personalul administrativ și tehnic al teatrului, laolaltă cu consiliul artistic.

25 ianuarie

Aseară, actorul Ir. a venit beat la spectacol. Sancțiunea a fost aplicată imediat. Noroc că regizorul, prevăzător, pregătise și o dublură, care s-a achitat de rol destul de onorabil.

Faptul acesta îmi relevă însă necesitatea de a mă ocupa mai îndeaproape de starea de spirit a colectivului, de educarea sa pentru dobîndirea conștiinței înaltei răspunderi a fiecărui membru al colectivului în fața spectatorilor, în fața poporului. Sînt actori care încă nu-și dau seama cît este de mare influența pe care ei o exercită asupra maselor. Și tocmai această putere de influențare implică și determină responsabilitatea imensă a artistului față de publicul său. Demnitatea misiunii sale de educator al maselor obligă artistul la o comportare și o ținută exemplare, în scenă și în afara scenei. Altfel, arta sa își pierde efectul. Cînd artistul pierde încrederea publicului, valoarea artei sale a încetat.

E datoria mea să veghez asupra creșterii morale a colectivului, a simțului său de răspundere. Etica actorului rămîne vorbă goală, dacă nu este aplicată cu toată seriozitatea și consecvența.

Și creșterea profesională a colectivului este o datorie la fel de importantă. Am înființat un cerc de studii, în care am început să dezbatem unele probleme teoretice ale artei noastre. Nu e suficient. Este necesară o activitate practică regulată — în afara pregătirii spectacolelor — pentru menținerea și dezvoltarea însușirilor creatoare ale actorilor și regizorilor. Exerciții de dicțiune, în primul rînd. E rușinos să constați că actorii vorbesc adesea o limbă pocită, lipsită de muzicalitate și de expresivitate. Jr graseiază, Kr. e peltică, Lr. vorbește pe nas. Exerciții de mișcare scenică. Exerciții de agilitate spirituală. Stimularea fanteziei creatoare. Și cîte încă...

Voi cere ajutorul maeștrilor bătrîni din teatru.

Vreau să fac din teatrul meu o instituție de înaltă cultură, o școală a sentimentelor nobile, a romantismului revoluționar...

. . . .

Aici manuscrisul s-a întrerupt. Păcat. Poate un alt director de teatru îl va completa.

Al. Popovici

TEATRUL DE STAT DIN GALAŢI ŞI PROBLEMELE LUI

Interesul și discuțiile pe care le-a stîrnit prezența colectivului Teatrului de Stat din Galați la Festivalul teatrelor dramatice de la sfîrșitul anului 1958, în ciuda unor eșecuri, îndreptățesc atenția ce se acordă acestui colectiv destul de tînăr. De altfel, teatrul din Galați nu a fost doar un musafir întîmplător în Capitală. Apreciat la începutul activității sale pentru „echipa de tineri“, care știuse să ocolească teribilismele juvenile, teatrul din Galați ne-a surprins atunci printr-o acuratețe și o distincție artistică, în care căutările creatoare erau rezolvate în lumini limpezi, edificatoare. Din păcate, cei mai mulți dintre tinerii absolvenți de atunci au plecat de la Galați, urmînd calea nefirească a obișnuitelor transferuri și permutări, destrămînd astfel o omogenitate ce era pe cale să se închege tot mai stabil.

***

Fără îndoială că problema centrală ce stă la baza judecății de valoare cu privire la activitatea unui teatru este aceea a alcătuirii repertoriului său. Galațiul e important ca regiune agricolă, dar are și o însemnată greutate specifică industrială. Alcătuirea unui repertoriu specific care să centreze profilul instituției sale teatrale e dificilă, iar compoziția colectivului, așa cum vom vedea mai departe, accentuează dificultatea. Prezența Teatrului muzical de operă și balet, în afară de faptul că întregește imaginea vieții artistice a orașului, solicită serioase eforturi artistice colectivului teatral de proză, ținînd seama de înclinația aproape firească a marelui public pentru genul muzical. Faptul că în fiecare seară un spectator poate alege între un spectacol de proză și unul muzical, duce cu atît mai mult la concluzia firească a necesității alcătuirii unui repertoriu interesant, variat, și care să răspundă celor mai importante probleme ale actualității. Din păcate, trebuie să spunem de la început că tocmai repertoriul a fost alcătuit fără o justă orientare și o temeinică chibzuială. Nu e întîmplător faptul că cineva din conducerea artistică a teatrului cerea includerea în repertoriu a unei piese despre care... *auzise* de undeva că ar fi valoroasă (în realitate, lucrurile stăteau exact invers).

Intre dorința de a răspunde la ceea ce obișnuit se numește „gustul marelui public“ și datoria de a-și împlini sarcinile artistice și ideologice, repertoriul teatrului plătește tribut unei incertitudini criticabile.

După *Mireasa desculță* și *In căutarea bucuriei,* teatrul a montat *Nora* (în repertoriul său inițial era hotărît *Un dușman al poporului,* piesă cu un mesaj mai pregnant, de foarte multă vreme nejucată și deci prea puțin cunoscută spectatorilor), în timp ce se repetă *Vicleniile lui Scapin* (a fost aleasă din Molière tocmai farsa, ceea ce poate fi de asemeni semnificativ), iar.... „peste plan“ (scurt timp după *Gîlcevile din Chioggia)* a fost montată *Hangița,* care constituie obiectul unui turneu.

Afișele teatrului din Galați vestesc deci: *Titanic vals, Harap Alb, Hangița, Vicleniile lui Scapin*... Faptul ca atare nu e lipsit de forță edificatoare, de aceea ne scutește de comentarii.

In locul piesei *Ziariștii* de Al. Mirodan (preluată de teatrul din Brăila — în cadrul, oare, al unui schimb „regional“ ?), consiliul artistic se află în căutarea unei noi piese originale, urmînd să se mai reprezinte și drama lui A. Heyermans, *Speranța.* Comedia, farsa primează deci, în detrimentul unor piese de adîncă substanță, în locul marelui repertoriu clasic, al unor piese originale inspirate din temele majore ale realității noastre.

Pornind inițial de la aceste constatări, am încercat să judecăm în linii mari activitatea globală a teatrului gălățean.

Scenă din spectacolul „In căutarea bucuriei" de V. Rozov

★

Cele două spectacole jucate în Capitală: *Furtuna* și *Mireasa desculță* au stîrnit interes și mai ales comentarii, ceea ce pentru un tînăr regizor cum e Valeriu Moisescu poate fi... încurajator. Pentru că, atîta timp cît spectacolele au angajat poziții, au prilejuit dezbateri, aceasta a demonstrat că regizorul a avut un punct de vedere — discutabil, fără îndoială — și, firească urmare, că sîntem în fața unei personalități în curs de edificare.

Cu o atenție ce merită subliniată, presa centrală și de specialitate s-a ocupat de munca asupra celor două spectacole de la Galați, discutînd confuziile și căutările sterile și salutînd inovația creatoare acolo unde ea exista. Neunitare conceptual, trădînd o seamă de concesii făcute unei maniere formaliste și încercînd să aplice o formulă teatrală cu totul nepotrivită unei piese cu *Mireasa desculță,* pe deasupra prezentînd mari decalaje de valori artistice, cele două spectacole, despre care revista noastră a scris la vreme, păreau într-un fel și o invitație spre o cunoaștere mai temeinică a acestui colectiv.

Scenă din „Harap alb" de G. Vasilescu.

Teatrul de Stat din Galați are la dispoziție patru regizori tineri (I. Bologa [1], C. Zdrehuș, Val. Moisescu și Ariana Moisescu — deși instituția vecină, Teatrul de Stat din Brăila, la o distanță de cîțiva zeci de kilometri, nu are decît... unul, pe D. Dinulescu), toți patru absolvenți ai mai multor institute teatrale de învățămînt superior și care, în ciuda vîrstei tinere, au și cîștigat o serioasă practică teatrală. Era deci firesc ca, de la acest colectiv regizoral, unitar ca pregătire și concepții despre viață și artă, să ne așteptăm la conturarea unui profil precis al teatrului, la un nivel artistic egal așezat pe o altitudine majoră. Așa stau lucrurile ?

Regizoarea Ariana Moisescu a montat spectacolul *În căutarea bucuriei* de V. Rozov. Este cel mai izbutit, mai dens, mai închegat dintre spectacolele la care am asistat. Imaginea dramatică a cunoscutului text a fost însuflețită de o poezie discretă, de bun gust. La granița ce vestește melodrama, regizoarea s-a oprit din respect față de bunul gust și cu teamă de vulgaritate. Sentimentele au sunat — așa cum le-a dat muzica lor inițială, autorul — în ciocniri discrete de cristal și nu în vuet de alămuri și în zăngănit de tinichea. Elementele tonice, efervescente nu au lipsit clipei de gravă tristețe, a celor ce-și caută bucuria pe căi diferite și pe care nu o găsesc decît cei care ascultă și înțeleg sensurile majore ale vieții. Furată poate de o înclinație pe care i-am întîlnit-o și într-un spectacol mai vechi (Arbuzov : *Căsuța de la marginea orașului), Ariana Moisescu „cehovizează", evocă uneori abuziv tristețea *Livezii de vișini* și a *Pescărușului,* întunecă puțin patosul și ritmul vieții contemporane în dantela tristă a unor incertitudini dezgropate dintr-un scrin vechi.

Cîțiva interpreți și-au conturat precis și viguros personalitatea încă de la acest prim spectacol : Mihail Pălădescu, un tînăr actor complex, posedînd acel uimitor și tainic limbaj care-l leagă instantaneu de inima spectatorului, acea spontaneitate și comuniune emoțională ce dau viață ficțiunii artistice. Gina Patrichi posedă farmecul unei sincerități, nu rudimentare, și păstrează o prospețime ce-și schimbă poate doar culoarea după tîlcul vesel sau grav al personajului (foarte divers, de obicei) pe care-l interpretează. Dumitru Dunea, actor lucid, prezintă compoziții bine definite, complexe, cu o ușurință ce trădează migala unui meșter giuvaergiu.

Actori ca I. Anghelescu-Moreni, Lavinia Anghelescu, Grigore Chirițescu, Nicoleta Oancea sînt adesea pionii de rezistență ai colectivului.

Am văzut dramatizarea lui George Vasilescu, *Harap Alb,* la o reprezentație ce atingea se pare un fel de cifră-record pentru spectacolele teatrului. Din păcate, la reprezentația la care am asistat, foarte puține elemente mai aminteau vag strălucirea inițială de feerie pretinsă de text. Poleiala crăpată nu putea ascunde rugina, bărbile, plictisul actorilor ; declamația, graba de a scăpa de vers ca de o tuse supărătoare. Lung, trenant, spectacolul a fost și „oarecum" și „oarecare", needificator pentru munca unui tînăr regizor (Cornel Zdrehuș — interesant însă ca interpret al lui Păsărilă). Basmul, jucat seara pentru farmecul adulților (care pot protesta că lungimea spectacolului e de-a dreptul imensă), a prilejuit o remarcabilă creație lui C. Vurtejanu

---

[1] pe care, din păcate, nu l-am cunoscut din spectacole și ca regizor, ci numai din activitatea directorială, ceea ce e de fapt la fel de revelator.

★

Scenă din „Hangița" de Goldoni.

(Spînul) și „grupului comic" (Pălădescu, Anghelovici, Coșa, Dunea și Zdrehuș). Dincolo de platitudinea unui „feeric" din carton vopsit, reprezentația nu ne-a mai putut oferi nimic.

Titanic vals, veșnic tînăra comedie a lui Tudor Mușatescu, a fost jucată de către același colectiv. Valeriu Moisescu a încercat să dea un ton mai adînc, psihologic, piesei și personajelor ; a căutat să le dea un contur uman mai apăsat, dincolo de coordonatele trasate de meșterul lor creator. De aici o culoare (ciudat !)... cenușie a piesei ; de aici un ritm trenant, de aici încercarea forțată de a extrage unele valențe ce nu fac corp comun cu textul. A fost un *Titanic vals* la care publicul a rîs nepermis de puțin, îndemnat mai mult spre melodrama nefericitei Gena, decît spre ridicolul copios al mascaradei electorale al cărui erou, fără de voie, devine Spirache.

Insuși C. Vurtejanu (Spirache) și-a melancolizat excesiv eroul, i-a dat un aer de incurabilă tristețe, fără să-i sugereze și umorul. Destul de amorfă, distribuția a jucat într-un spectacol care nu a reușit să spună mare lucru în afara gîndurilor din text.

O vizionare a piesei *Hangița* de Goldoni, fără a permite să facem observații pe marginea unui spectacol nefinit la acea dată, ne-a pus în față o serie de probleme, care țin de măsura în care conținutul piesei nu a fost deplin înțeles de către regizor și colectiv, de o oarecare neclaritate regizorală, de anumite tare de natură să facă din cele mai multe personaje simple caricaturi neconsistente și, în orice caz, de natură să ne dea perspective nu prea luminoase despre ceea ce urma să se întîmple la premieră.

***

O concluzie definitivă nu ne încumetăm să tragem. Profilul teatrului e vag, repertoriul său e încă foarte neconcludent. Eclectismul care l-a stăpînit nu a dus, bineînțeles, la spectacole de un ridicat nivel artistic. Cei patru regizori nu par să fie deci laturile unui aceluiași patrulater, ci linii divers orientate. Există încă lacune serioase și în colectivul artistic; lipsesc în primul rînd actorii maturi și cu experiență artistică. Prea ades se recurge, în spectacole, la compoziții, la actori tineri care interpretează personaje vîrstnice. Nejust proporționat, colectivul ridică și el dificultăți — fără a se pretinde o circumstanță atenuantă— în ceea ce privește alegerea repertoriului.

E drept, doi dintre regizori par a fi început să-și contureze personalitatea: Valeriu Moisescu (căutînd, adeseori cu riscuri, lipsit poate de o proporțională echilibrare a mijloacelor artistice, după căutarea din *Furtuna* și „hipercăutarea" din *Mireasa desculță,* a trecut la celălalt pol, dînd un banal *Titanic vals,* rezultat al unui dezinteres regizoral blamabil) și Ariana Moisescu (aplecată spre o pastă poetică, se află în fața unei grele încercări: *Nora).*

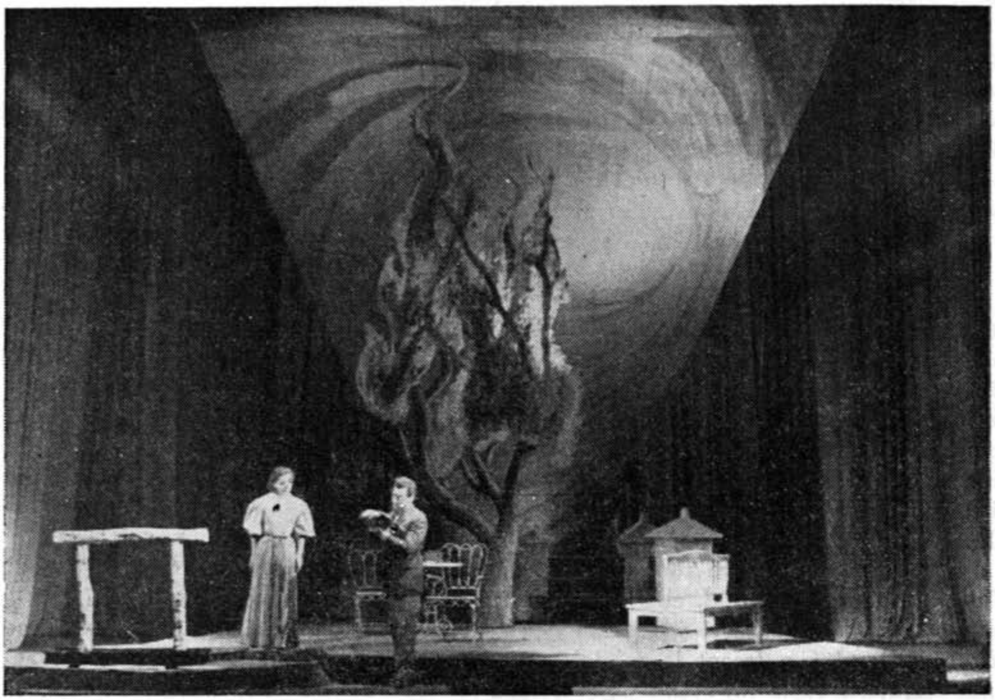
Lipsit de fiorul unor mari căutări și frămîntări creatoare, colectivul din Galați se află în pericolul unei funcționarizări artistice.

Frămîntat și divizat adeseori, acest colectiv nu vibrează la focul unei patimi artistice vrednice a răsplăti truda celor care au ridicat un al doilea teatru pe malul Dunării. Regizorii nu au transmis, în primul rînd ei, această înaltă vibrație creatoare.

O scurtă privire în treburile organizatorice artistice ale teatrului, asupra cărora nu insist, ne-a lămurit de ce repertoriul este alcătuit deficitar, cum muncește (sporadic) consiliul artistic și ne-a arătat, de asemenea, insuficienta activitate a secretariatului literar ce nu-și împlinește rolul de motor al acestui consiliu.

Eforturile și activitatea pozitivă ale organelor de partid și ale sfatului popular local nu-și află totdeauna ecoul direct în buna funcționare a muncii artistice a teatrului, pornind de la lipsa de unitate a colectivului pînă la slabele mijloace de popularizare a spectacolelor.

Dacă subliniem din nou vina ce revine conducerii teatrului și celor patru regizori tineri care, acționînd disparat, nu au contribuit aproape cu nimic la închegarea unui profil propriu teatrului gălățean, o facem pentru că lor le revine și sarcina de a limpezi fizionomia și de a redresa viața unei instituții cu mari posibilități de dezvoltare și mai ales cu misiunea de a fi un important factor cultural în capitala regiunii dunărene.



Decor de M. Marosin la „Pescăruşul" — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

Ion Frunzetti

INOVAŢIA ÎN DECORUL PIESELOR CLASICE

Scenografia noastră a făcut, în ultima vreme, paşi înainte, fără îndoială. Adecvarea decorului la acţiunea, la atmosfera şi sensurile umane şi sociale ale spectacolului este astăzi ţinta pictorului scenograf, ca şi a regizorului, într-o mai mare măsură decît în anii trecuţi. Discuţia iniţiată de revista „Teatrul" prin articolul lui Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru", a adus o contribuţie importantă, credem, la acţiunea de lămurire (şi de autolămurire a scenografilor) cu privire la rolul decorului în reuşita unui spectacol, realizat din punct de vedere estetic.

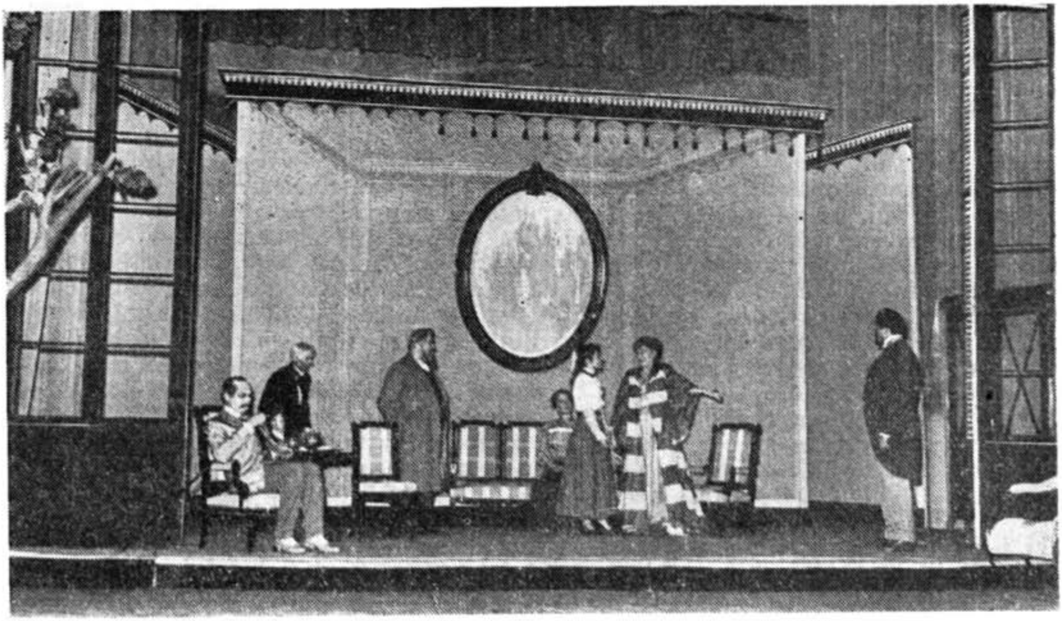
A reaminti publicului, ca şi celor ce slujesc scena, că scenografia are un limbaj al său, mijloace proprii de exprimare, că este, cu alte cuvinte, o ramură de sine stătătoare a artelor plastice şi că nu trebuie confundată cu pictura, cu sculptura, cu arhitectura, sau cu toate trei laolaltă, era cu totul necesar la data începutului acestor discuţii. Aşa cum s-a spus — şi cum nu mai e azi nevoie să o repetăm cu rost pedagogic, ci doar ca să reconstituim datele problemei —, greşeala de căpetenie a scenografiei noastre din ultimii ani, naturalismul ei, avea drept izvor şi scuză dorinţa de a realiza adevărul vieţii pe scenă. Uitînd că au de realizat o imagine artistică şi nu o dublură a realităţii, o copie servilă a naturii, scenografii aflaţi în postura de „prizonieri" ai acestei realităţi au ucis adevărul poetic al decorului, socotind că-l vor putea atinge pe celălalt, ,adevărul obiectiv". Aşa cum s-a exprimat în cazuri similare Tairov, ei au sacrificat „realitatea profundă" a vieţii, preferîndu-i

„realitatea superficială", decalcul, lipsit de orice valoare, al aparențelor accidentale ale obiectelor. Împotriva acestui „trompe l'oeil", cu totul nepoetic, s-au pronunțat, de un timp încoace artiștii, nu numai prin binemeritate cuvinte de condamnare și repudiere, ci și prin lucrările lor. Căutînd să-și reînnoiască mijloacele, scenografii au ascultat în același timp și de porunca imperioasă a realizării unor decoruri necostisitoare, lesne de manipulat și mai puțin supuse degradărilor decît pretențioasele construcții de carton și papier-maché ce izbuteau să transforme scena în muzeu arheologic, fără să adauge nimic la emoția spectatorului, ba dimpotrivă, scăzîndu-i-o prin solicitarea abuzivă a atenției sale înspre cadrul mort al acțiunii. In plus, statismul acestui tip de decor construit, incapacitatea lui de a se transforma, de a se adapta situațiilor scenice în necontenită prefacere, făceau din el mai curînd un soi de cavou solemn al ideii poetice ucise, decît o casetă prețioasă pentru păstrarea și transmiterea mesajului.

Astăzi, pe scenele noastre înflorește scenografia dedată din plin căutărilor, ceea ce nu poate fi decît îmbucurător. Spre a sluji ideea artistică ce axează (sau mai curînd, „care ar trebui să axeze") întreg spectacolul, scenografia are la dispoziție un arsenal de mijloace de o bogăție luxuriantă, chiar dacă, luate unul cîte unul, acestea sînt extrem de simple, părînd adeseori mijloace de pur bun simț. Pentru ca aceste căutări să fie însă fructuoase, ele trebuie să nu piardă din vedere țelul 'n vederea căruia au fost întreprinse. Acest țel este redarea ideii artistice a spectacolului, sublinierea tîlcului ideologic al textului dramatic, servit atît de jocul actorilor și de regie, ca și de plastica spațiului scenic și de decorul propriu-zis.

Iată ceea ce par să uite unii scenografi, atunci cînd își încearcă inventivitatea în căutări de noi mijloace de expresie. Căci experiențele unora dintre acești inovatori riscă să rămînă adeseori în vînt, nefundate pe necesitățile expresive izvorîte din ideea spectacolului. Căutînd să se remarce prin originalitatea punerii în scenă, unii regizori acceptă cu entuziasm să subordoneze și mișcarea actorilor, și concretizarea însăși a acțiunii dramatice, cerințelor, adesea nejustificate și cîteodată chiar lipsite de bun simț, ale unui decor cu totul „sui generis". Mai grav este că originalitatea aceasta, atît de mult dorită de unii scenografi, apare spectatorului avizat, în cele mai multe cazuri, cu totul relativă, și că scenograful adesea „sparge uși deschise", cum spune o vorbă, avînd tot timpul aerul că-ți atrage atenția asupra

Decor de M. Marosin la „Livada de vișini" — Teatrul Municipal.



nemaivăzutei sale iscusințe. Este o mare doză de prezumție și chiar de „parvenitism artistic", în arborarea aceasta snoabă a unor formule, de mult depășite în alte părți ale lumii.

Nu știm de pildă dacă, proiectînd și executînd decorul pentru *Hangița* lui Goldoni, a cărei premieră a avut loc de curînd la Teatrul Național „I. L. Caragiale", în regia maestrului emerit al artei Sică Alexandrescu, scenograful Tody Constantinescu a avut vreun moment în gînd experiențele care proclamau, pe vremea modei futuriste în Italia, dreptul decorului de a sugera „metafizica spațiilor", așteptînd-o de la interferențele de planuri abstracte, într-un ritm care se voia muzical. Noi credem că, de cumva s-a gîndit la aceste experiențe, consumate și depășite de mult, Tody Constantinescu nu și-a ales bine piesa pentru care să facă decorul. Căci Goldoni nu e un teren neutru, un loc viran pe care să poți clădi orice dorești și oricum dorești ; e o piață publică, cu o structură dată, ba încă o piață de oraș cu tradiție artistică, ce nu permite decît un stil conform stilului arhitecturii ce delimitează această piață. In materie de Goldoni, care, în orice parte a lumii și-ar fixa convențional locul acțiunii pieselor sale, tot realitățile și moravurile venețiene le pictează, nu cred că este licită „inovația" pînă într-atîta, încît un oraș italian, cu arhitectură între turnul signoriei din Florența și arcadele Loggiei dei Lanzi, schematizate abstract, să poată fi redus la un simplu panou pictat în pete geometrice decorative, ca un paviment mozaicat, indiferent dacă e vorba de suprafețe văzute frontal sau de planurile fugitive (fugitive după indicațiile de direcție ale liniilor, dar plane, perpendiculare pe raza vizuală, după efectul lor), făcute să se interfereze pe albul, menajat cu cochetărie, al fondului.

Ba încă, la diverse înălțimi și dimensiuni, fără nici un criteriu, acest panou alb (centrat pe simetria unui „torre del borgo" și vrînd să sugereze tot timpul cadrul florentin, exteriorul urban al acțiunii, chiar dacă ea se petrece — cum se și petrece tot timpul — între pereții hanului) a mai fost agrementat și cu cîteva siluete „meublante" de oameni, realizate de astă dată mai puțin constructivist, împietrite în atitudini active, ca niște instantanee de mișcare, atîrnate în aer — judecînd după înălțimea la care stau unele pe panou — și gigantice. Inutil să mai spunem că acest panou închizător de orizont n-are nici o legătură cu restul decorului, compus dintr-un paravan alb așezat în centru, perpendicular pe axa scenei, în fața căruia se desfășura tot jocul actorilor. Purtat de Goldoni prin camerele de la etaj ale diferiților chiriași, în încăperile de serviciu ale hanului, sau la parter unde e sala centrală a acestuia, spectatorul are totuși veșnic în față acest paravan alb, cu o ușă practicată în mijlocul lui, profilat pe fundalul urban și pe care se desenează, la rîndul lor, siluetele. Schimbarea locului acțiunii este sugerată de micșorarea luminii și de venirea celor doi „zani", valeții hanului, care, în pas de dans și la comanda tacită a hangiței, totdeauna prezentă la această operație, întorc pieziș niște mese puse la început curmeziș, sau acoperă cu pînză galbenă scaunele care au fost, la început, împodobite cu cîte un soi de prosop corail, atîrnînd în două părți de pe tăblia lor îngustă. Mobila este foarte curioasă. Scaunele sînt, cele mai multe din ele, o versiune modernizată, în lemn alb și cu picioare înalte, a vechilor „scabeli", mobile semipopulare-semirenascentiste, iar mesele, un fel de stative pentru mașinile electrice de cusut, „cubiste" la modul „parodii originale". Spațiul scenic este micșorat la maximum, acțiunea fiind obligată de prezența paravanului alb să se centreze în jurul axei lui, pe un practicabil îngust (ale cărui două trepte au fost inteligent folosite în diverse momente ale spectacolului, ce e drept). Pentru rațiuni greu de explicat, scoboară din tavan, cînd în stînga, cînd în dreapta acestui practicabil, și de la o vreme într-ambele părți, un fel de jaluzele ca de papură și cu sfori, care maschează (din fericire, doar pe jumătate) spațiile laterale, fără să „rimeze" cu nimic. „Improvizația" aceasta a decorului din pînze și funii — aluzie subtilă la commedia dell'arte, adică tocmai la tipul de teatru, convenționalizat de repetiția, stereotipă de secole, căruia i se opune în veacul al XVIII-lea teatrul lui Goldoni — vine foarte mult în contradicție cu recuzita naturalistă : vasele de argint, mîncărurile adevărate care se servesc chiriașului preferat, giuvaerurile sclipitoare oferite hangiței etc. și se bate chiar cap în cap cu costumele, realizate tot de Tody Constantinescu, într-un stil a cărui modernitate surprinde.

Să fie adică sacoul englezesc mai goldonian decît costumul secolului al XVIII-lea ? (chiar dacă e agrementat cu jabou, lentă de piele și spadă, tot sacou rămîne !) Sînt goldonieni pantalonii „golf" în carouri ai marchizului de Forlipopoli ? De la această curioasă punere în scenă nu pleci decît cu nedumeriri, dintre care prima este mobilul acestor transformări de climat istoric, care nu adaugă nimic la sensul spectacolului și distrag privitorul de la ideea operei, *ațintindu-i* atenția la mărunțișurile „inovației".

Mult mai organică mi s-a părut ideea scenografică a spectacolului realizat de Miron Niculescu cu *Minunata pantofăreasă* a lui Garcia Lorca, unde spațiul scenic, folosit în întregime, prezintă orașul, devenit pentru spectator o entitate ipostaziată concret, cu zeci de capete la ferestrele practicate în simpla pînză a fundalului, vag arhitectonic, sugerînd ulița, vizibilă în același timp cu interiorul căsuței pantofarului, marcată printr-un acoperiș și patru stîlpi oblici, în genul teatrelor ambulante în aer liber, de bîlci, ceea ce corespunde cu totul stilului *Baracei* lui Lorca.

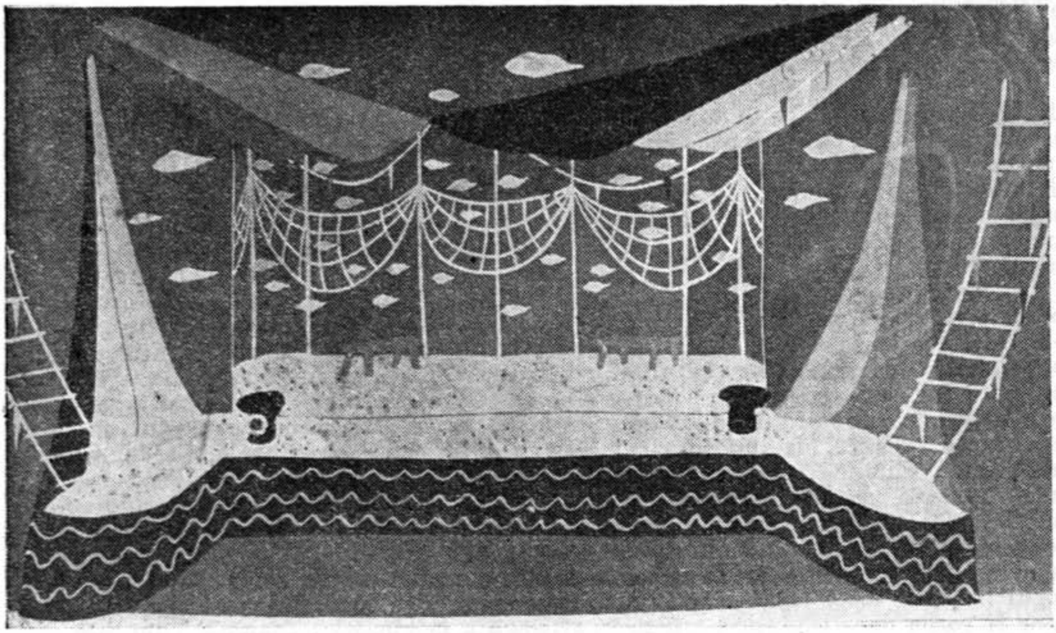
Simultaneitatea acțiunii dinlăuntrul și din afara dughenii pantofarului se poate urmări din oricare parte a sălii, grație lipsei pereților. Ușa și fereastra „joacă" ele înseși ca niște actori, deși sînt încadrate de un vid pe care convenția îl face opac pentru privirile celor din uliță, ori din casă. Scenograful-regizor a realizat, cu mijloace reduse, necostisitoare (patru bețe și cîteva pînze cu ferestre), o ingenioasă reconstituire a atmosferei sud-iberice, fără nici un efort arheologic, tradus nu prin construcții plastice, de butaforie, ci doar prin pricepere regizorală. Scenografia e inteligentă, sintetică fără ostentație, și originală în simplitatea elementelor, folosite într-o sintaxă vie de forme firești, în acord cu eclerajul. Decorul luministic subliniază logica tăioasă a realității comice, adesea grotești, și atmosfera de vis a episoadelor pline de poezie, îmbinare ce face prețul teatrului lui Lorca. (Cu aducerea textelor lirice pe scenă, în felul cumulativ în care același regizor a făcut-o în prologul lipsit de orice legătură cu piesa, nu putem fi defel de acord, nici chiar dacă n-ar fi vorba de o traducere atît de neartistică a originalelor spaniole, cum este cea a lui V. Bercescu.)

In cazul celuilalt spectacol Goldoni, *Gîlcevile din Chioggia*, pus în scenă stagiunea aceasta la Teatrul „Nottara", în regia lui Mihail Raicu, scenograful Tony Gheorghiu a realizat, de asemenea prin foarte mărunte accesorii scenice și cu ajutorul unui decor redus absolut la strictul necesar, atmosfera specifică a unui mic port de pescari din regiunea venetă. Un orizont de pînză albastră, cinci bețe pe care se usucă năvoadele, două bănci rustice de lemn, vopsite în roșu, iată ce cuprinde în cele mai multe tablouri scena propriu-zisă, încadrată inteligent de pictorul-scenograf într-un chenar de norași profilați pe azur și completată cu o avanscenă care conține, pe lîngă instalațiile de priponit ambarcațiile, și două scări marinărești de funie, legate direct de balconul teatrului, pe unde personajele piesei „coboară de pe tartanele" încărcate cu pește, sau de unde își azvîrlă jos, în sală, coșurile grele de recolta zilelor petrecute în larg. Din primele rînduri, peretele despărțitor al soclului scenei apare și el decorat cu pești multicolori, schematizați, printre valurile de pînză albastră și albă ale mării, într-o stilizare plină de haz. Toată această introducere a spectatorului în plin cîmp al acțiunii dramatice este operată la nivelul „parodiilor originale": regizorul a imprimat spectacolului un caracter foarte adecvat de pantomimă caricaturală, făcînd să reiasă pentru spectator caracterul de *convenție* implicat și în teatrul goldonian, unde individualizarea multilaterală a personajelor, în calitatea lor de caractere vii, nu exclude trama prestabilită și încadrarea faptului concret de viață în coordonatele spectacolului tradițional, conform unui gust popular de bună calitate a umorului. Un mare și continuu balet, cu momente expresive de un grotesc desăvîrșit, astfel e concepută mișcarea scenică a piesei de către regizor, și decorul se pretează de minune acestei concepții.

***

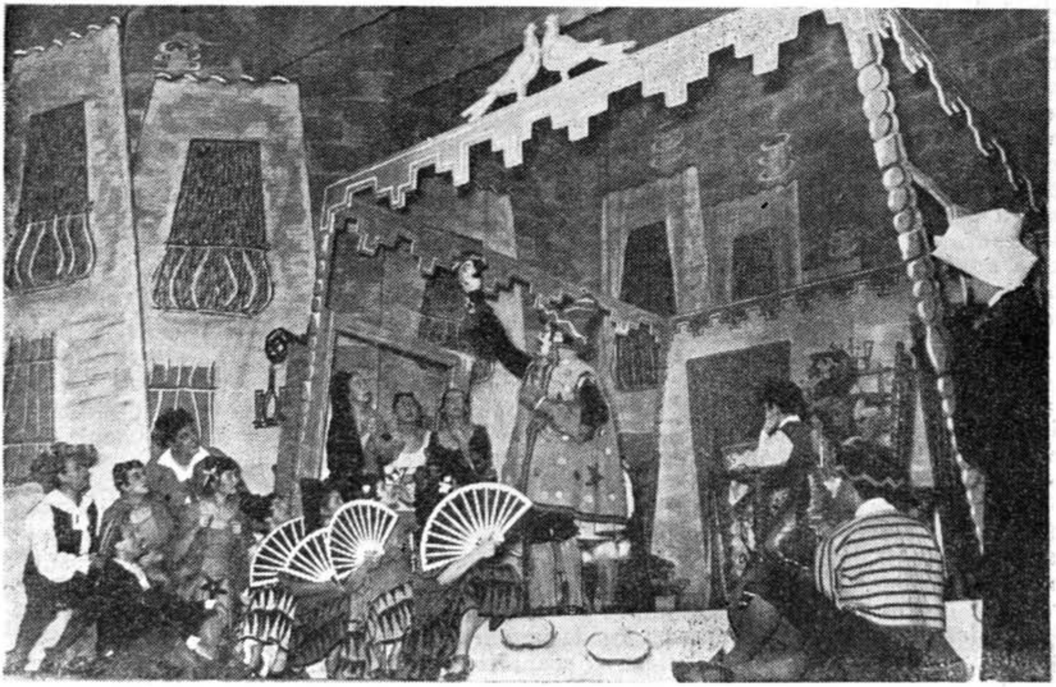
Dacă pentru genul „spectacol popular" pe care-l abordează și Goldoni și Garcia-Lorca, scenografia ușor caricaturală a lui Tony Gheorghiu și Miron Niculescu se găsește în concordanță cu tendințele textului, orice șarjare a decorului apare, în teatrul marilor realiști ai secolului al XIX-lea, destul de puțin la locul ei.

Încercările inteligente de a înnoi scenografia noastră numără, printre cei mai îndrăzneți, pe scenograful binecunoscut și de talent cert, Mircea Marosin, care este departe de a fi la primele sale puneri în scenă, realizînd decorurile și costumele celor două piese de Cehov ce se joacă în prezent pe două din scenele noastre cu tradiție: Naționalul și Municipalul. Și cu toate acestea, și în concepția scenografică a lui Marosin se observă aceeași oscilație curioasă între două stiluri, care face ca mulți scenografi romîni de astăzi să scape tonul spectacolului și să o ia, cum se



Machetă de decor de Tony Gheorghiu, pentru „Gilcevile din Chioggia".

Decor de Miron Niculescu la „Minunata pantofăreasă" — Teatrul Național „I. L. Caragiale".



spune „pe alături". În *Livada de vişini,* de la Municipal, piesă în care, cum s-a spus, Cehov „face bilanţul tuturor reflecţiilor sale cu privire le destinele nobililor", zugrăvind „pieirea inevitabilă a aristocraţiei şi apariţia în locul ei a unei noi forţe sociale" (cum se exprima un istoric al literaturii ruse, Strajev), actorul principal este camera copiilor, cea în care au crescut toţi eroii dramei, două generaţii aduse pe scenă laolaltă. Camera are vedere spre minunata şi poetica livadă de vişini, a cărei prezenţă trebuie să se simtă cu pregnanţă, să „intre în casă". Marosin, bine intenţionat, inovează. Decorul actelor I şi III renunţă tocmai la camera copiilor şi la livadă, în favoarea unui soi de hol îngust, deschis spre terasa ce dă în livadă, reprezentată prin două schematice trunchiuri de arbori ce aduc simultan a plopi şi a chiparoşi desfrunziţi, puşi în ferestrele casei. Încăperea este îngustă, înjumătăţind spaţiul scenic printr-un perete perpendicular pe axa mediană şi paralel cu rampa. Acesta, surpriză, devine transparent, după voinţă: scena îşi dezvăluie şi-şi ascunde, după placul regizorului, misterele încăperilor de dincolo de acest perete, cu ajutorul jocului de lumini. Ideea nu e rea, dar e insuficientă pentru compensarea lipsei unui spaţiu scenic real, în care să evolueze, la largul lor, actorii. În plus, la aşa decor nu se potriveşte mobila, fotolii masive de stil şi candelabrul greoi de cristal, cu prisme şi lumînări, din centru. (Singura mobilă care nu există decît ca element de marcare, neindividualizat, este cea care are un rol important în ideea operei: bătrînul dulap de cărţi, cel ce simbolizează tradiţia culturală a familiei, invocată cu evlavie mereu, dulap căruia Gaev îi închină o odă în retorica sa plină de emfază lirică.) Costumele, de asemenea foarte cuminţi, aproape naturaliste, contrastează flagrant cu decorul, ca şi mobila. Pildă: decorul actului II, unde ideogramele plastice ale vişinilor livezii, construiţi din carton, de data aceasta cu coroane larg desfăşurate, cu reliefuri şi frunze de arbori-fosile, din era mezozoică, par nişte intruşi în grămada aceea de oameni în stofe şi mătăsuri colorate, îmbrăcaţi după jurnalele de modă ale anilor 1900. Marşul funebru, cîntat de această piesă orînduirii nobiliaro-moşiereşti din Rusia ţaristă, n-ar fi fost, desigur, slujit mai bine nici de un decor prăfuit, îmbîcsit, de decorul tipic naturalist în care se obişnuieşte mai în toată lumea să se joace teatrul lui Cehov, şi Mircea Marosin are meritul de a fi încercat totuşi să scuture acest praf. Credem însă că a luat tonul în altă gamă, sau măcar în altă octavă: ceea ce demască piesa aceasta realist-critică este descompunerea morală a nobilimii ruse, absolut incapabilă să-şi administreze moşiile la care face paradă că ţine ca la ochii din cap. Scenografia lui Marosin accentuează o latură de nostalgie lirică, care nu e esenţială pentru această piesă cu intenţii incisive, demascatoare: goliciunea sufletească a eroilor negativi ai piesei, nesinceritatea lor chiar şi faţă de ei înşişi sînt stridenţe care n-au nevoie de atmosfera idilic-nostalgică insuflată de scenograf. Alta era pedala pe care trebuia apăsat, pentru scoaterea în evidenţă a tîlcurilor dramei. Cu atît mai mult cu cît, fiind vorba de teatrul realist al lui Cehov, unde adevărul exterior şi cel lăuntric se completează prin însăşi grija autorului, care e atît de atent la nuanţele psihologice, încît aproape că dictează de-a dreptul regizorului culoarea şi lumina momentului, inovaţiile ar trebui să se subordoneze acestei miraculoase corespondenţe dintre lăuntric şi manifestat. În *Pescăruşul* de la Naţional, unde regizoarea, Marietta Sadova, a avut o concepţie mai precisă asupra ansamblului spectacolului decît în *Livada de vişini,* neaxată pe o idee regizorală certă, acelaşi scenograf încearcă alte experienţe. Păstrînd întru totul îmbîcsirea naturalistă a scenelor de interior, cărora doar că nu le construieşte plafonul şi cei trei pereţi tradiţionali (evitaţi tot timpul, dar suplinţi prin panouri cu uşi şi ferestre eşalonate în adîncime şi chiar prin oglinzi, pe lîngă mobilele de stil, bibelourile și lămpile luate și aici direct de la anticariat), Mircea Marosin caută să compenseze greutatea registrului terestru al scenei, prin introducerea în registrul superior al ei, la fiecare act — chiar și la cele petrecute în interioare —, a unor elemente „creatoare de atmosferă". E vorba, în speță, de o fîșie lată de pînză, venind spre rivaltă în curbă ascendentă, desfășurată parabolic, deasupra orizontului scenei, pe fundalul de draperii care o mărginește de obicei din trei părți. Această prezență a vălului atmosferic, gata pictat cu efecte meteorologice fixe, altele pentru fiecare act (răsărit de lună în primul, apus de soare într-al doilea, seară acidă de iarnă și apoi cer de furtună tomnatică), este menită, în intenția scenografului, să sublinieze atmosfera morală a acțiunii. Ea însă derutează, cu atît mai mult cu cît procedeul, expresionist de fapt, vine în contradicție cu naturalismul cras al recuzitei (în care găsim pînă și trucul oglinzii atîrnate pe fundalul scenei, în care se vede simultan și spinarea protagoniștilor ce evoluează cu fața spre public, sau fața lor cînd stau cu spatele). Ambiguitatea aceasta flagrantă a poziției scenografului este vizibilă, mai cu seamă în actele III și IV, unde interioarele, mobilate cu grijă arheologică, sau ferestrele pe care se scurge ploaia reală, cu șiroaie — percepută o dată cu zgomotul rafalelor de vînt ale decorului sonor și pendularea reușită a felinarului de pe terasă, văzut cu cearcăn prin geamul ud — par *din altă piesă,* rămășițe de decor, „membra disjuncta". Unitatea ansamblului nu se poate stabili. Sugerarea unui perete în prim-planul scenei, prin două rame goale de oglinzi atîrnate de-a dreapta și de-a stînga unei uși ipotetice, nu are nimic de-a face, stilistic vorbind, cu deschiderea spațiului scenic spre alte camere din fund, sistem Pieter van Hoch, ca în actul III, sau cu oglinda reală din același act, de care am pomenit. Mai ales cînd jocul actorilor n-are nimic expresionist (cum se și cuvenea să n-aibă), prezența acestor „inovații", ca și a zaimfului temperaturii morale de pe „cerul" scenei, este cu totul sofisticată, factice, neconvingătoare, aceste „inovații" fiind aduse ca „să fie", ca elemente în sine, mai curînd decît ca să slujească înțelegerii dramei. De altfel, lipsește din decor *actorul principal al piesei,* minunatul *lac,* pe malurile căruia viețuiesc și mor pescărușii, păsări acvatice, cu legenda rusă a cărora seamănă eroina — absentă și ea, dacă-mi este permis să depășesc mandatul cronicarului scenografic —, singurul dintre eroi care trebuia să trăiască în funcție de decor, nu trăiește nici prin el măcar. Aș vrea să mai atrag atenția asupra unui lucru : pe scenă se poate *picta cu lumină* și cu *pigment,* deopotrivă, sau chiar cu amîndouă deodată. Cu o singură condiție : ca lumina să nu distrugă efectul pigmentului de culoare, așa cum se întîmplă în actul II, în care copacul, realizat din pînze transparente, dar decupat și plat, are pigmentul pus gros, în relief, primind totuși din spate un reflector care, în loc să dea impresia de raze strecurate prin frunziș, dezvăluie scheletul de sîrmă al construcției artificiale și ucide iluzia spectatorului.

Pentru piesele din repertoriul clasic, inovația trebuie să se subordoneze bunului simț, să nu șocheze publicul, cu atît mai mult cu cît în simțămintele acestui public larg de teatru și-a făcut loc un anumit fel de a privi clasicii, cu atmosfera lor morală și cu climatul lor istoric bine precizat. Evident, nimic nu împiedică „modernizarea" procedeelor scenice, dar elementele noi nu trebuie luate din constelații culturale foarte depărtate de epoca și stilul clasicului respectiv. Care nu înseamnă pentru scenograf, să fim înțeleși, inventar de forme arhitectonice și plastice, ci doar fixare a coordonatelor sociale și morale ale acțiunii, pentru reliefarea mesajului ei.

discuţii

ACTIVIŞTII CULTURALI DESPRE TEATRU ŞI PUBLIC

Trăsătura fundamentală a teatrului nostru de astăzi este aceea că se află nemijlocit în slujba oamenilor muncii. Nu ne este de aceea deloc indiferent ce se joacă pe scenele noastre, în ce măsură oamenii muncii (cei pentru care se scrie şi se joacă astăzi la noi teatru) frecventează sălile de teatru, în ce măsură spectacolele pe care le văd, răspund exigenţelor lor, cum îşi împlinesc îndatoririle cei însărcinaţi cu educarea şi îndrumarea gustului lor pentru teatru. Ne interesează, cu alte cuvinte, în ce măsură se realizează legătura dintre teatre şi masele de spectatori, legătura dintre teatrul nostru *nou, revoluţionar,* şi spectatorul nostru *nou,* luptător activ în construirea socialismului.

Acţiunile întreprinse în vederea cunoaşterii acestor probleme nu au fost — din păcate — prea numeroase. Consfătuirile cu spectatorii organizate de teatre sînt puţin frecvente, putîndu-se număra pe degete ; rare sînt şi anchetele iniţiate de presă, printre spectatori (deşi atunci cînd au fost organizate, ele au demonstrat interesul şi dragostea maselor de spectatori pentru problemele de seamă ale teatrului nostru de azi.) S-a trecut apoi cu vederea unul din factorii foarte importanţi în realizarea legăturii dintre teatre şi spectatori : activul cultural din comitetele de întreprindere.

Pentru a cunoaşte cît mai îndeaproape cerinţele muncitorilor în ce priveşte teatrul şi modul în care se realizează legătura, firească şi necesară, dintre teatre şi masele de spectatori, revista *Teatrul* a iniţiat — în cadrul redacţiei — o consfătuire între conducerile cîtorva teatre bucureştene şi responsabilii culturali ai unora din principalele întreprinderi din Capitală.

Au participat la această consfătuire responsabilii culturali de la întreprinderile „23 August", „Semănătoarea", „Vasile Roaită", „Timpuri noi", „Clement Gottwald", „Adesgo", „Dudeşti ICECHIM", „Ilie Pintilie" etc. Din partea teatrelor bucureştene au luat parte tovarăşul Ioan Massoff, secretarul literar al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" ; Ion Golea, directorul de producţie al Teatrului Tineretului ; Sonia Filip, secretara literară a aceluiaşi teatru ; A. Mandi, directorul adjunct al Teatrului Satiric-Muzical „C. Tănase" ; Liviu Bratoloveanu, secretarul literar al Teatrului Muncitoresc C.F.R. şi alţii.

Problemele dezbătute cu prilejul acestei consfătuiri au demonstrat, o dată mai mult, importanţa şi utilitatea unor astfel de contacte. Sîntem convinşi că ele vor găsi cea mai justă rezolvare, deopotrivă de folositoare teatrelor, cît şi publicului căruia ele se adresează.

Redăm, în rîndurile care urmează, cîteva din cele mai de seamă probleme dintre cele dezbătute în cadrul consfătuirii, precum şi unele din concluziile la care s-a ajuns în privinţa rezolvării lor.

PUBLICUL DE ASTĂZI AL TEATRULUI NOSTRU

„— Peste 800 bilete sînt solicitate lunar de muncitorii fabricii noastre", a afirmat Dumitru Bruno, responsabilul cultural al fabricii „Adesgo".

„— În fiecare lună, în întreprinderea noastră se distribuie mai mult de 1000 de bilete de teatru", a declarat tovarăşul Vasile Vasilescu, responsabilul cultural al întreprinderii „Vasile Roaită"... Alte 1000 la fabrica „Kirov", alte 1200 la „Flacăra Roșie"... Firește, lista ar putea fi continuată la nesfîrșit.

Responsabilii culturali fac lunar un adevărat recensămînt în rîndul amatorilor de teatru, atunci cînd distribuie muncitorilor din întreprinderi, biletele de spectacole. După cum se vede, datele acestui recensămînt ating cifre care, în urmă cu un deceniu și jumătate ar fi putut să pară cu totul neverosimile. S-a subliniat, în acest fel, faptul că zecile și sutele de mii de muncitori care au pășit în acești ani pragul teatrelor au devenit publicul obișnuit al sălilor noastre de spectacole. S-a arătat că pe acești spectatori noi îi interesează temele și conflictele care se desfășoară pe scenă, mai cu seamă în măsura în care ele oglindesc frămîntări proprii, în măsura în care piesele prezentate le deschid ferestrele spre rezolvarea acestor frămîntări ; că îi interesează eroii de pe scenă, mai cu seamă, în măsura în care găsesc în ei un sprijin și un îndemn în munca și lupta lor de zi cu zi pentru construirea unei noi vieți.

Totuși, la consfătuirea noastră, s-au ridicat cu privire la public, în general, două probleme importante. Pe de o parte, necesitatea de a trezi interesul pentru teatru la un și mai mare număr de muncitori, de a le îndruma cu și mai multă consecvență pașii spre sălile de spectacole, de a mări frecvența lor la teatru. Pe de altă parte, sarcina de a educa și îndruma gustul artistic al acelui spectator al cărui gust și înțelegere nu sînt încă îndeajuns de formate, care ține încă să vină la teatru numai pentru a rîde, fără a învăța : gata să aplaude piese lipsite de semnificații majore și de calități artistice, piese care nu pot să-i ofere decît un amuzament facil și a căror amintire se șterge la cîteva ore după căderea cortinei.

S-a vădit din discuții, că pentru educarea și ridicarea gustului artistic și al acestei categorii de spectatori e nevoie să se îmbunătățească și să se intensifice munca teatrelor, a publicațiilor și a responsabililor culturali din întreprinderi, în așa fel, încît arta să capete un ecou și mai amplu în rîndul maselor. Faptul că mai există oameni care preferă aproape cu exclusivitate spectacolele ușoare, este un semn că munca noastră nu a fost dusă pînă la capăt. Nu putem considera că ne îndeplinim așa cum trebuie munca noastră, atîta vreme cît nu vom izbuti să sădim în rîndul tuturor oamenilor muncii gustul pentru teatru, cît nu îi vom face, în același timp, apți să sesizeze din complexitatea fenomenului artistic, valorile reale, cît nu vor ajunge să judece de pe pozițiile cele mai înaintate, operele pe care le văd reprezentate pe scenă.

REPERTORIUL TEATRELOR ȘI NIVELUL SPECTACOLELOR

Repertoriul teatrelor noastre este oare în măsură să trezească interesul maselor de muncitori ? Satisface el întru totul cerințele lor ? Spectacolele sînt oare la înălțimea artistică cerută, pentru a răspunde exigențelor ideologice și artistice ale oamenilor muncii ? Iată un alt șir de probleme cărora s-a căutat, în cadrul consfătuirii, să li se dea o dezlegare.

S-au adus obiecții în privința practicii pe care o au conducerile unor teatre de a prezenta unele spectacole vreme îndelungată, pentru considerentul că nu și-au epuizat succesul.

„— În repertoriul teatrului nostru — a declarat, de pildă, Ioan Massoff, secretarul literar al Teatrului Național — sînt o serie de spectacole care se joacă de foarte mulți ani. Se presupune că cei mai mulți dintre spectatori le-au văzut. A aștepta epuizarea succesului pentru a le înlocui, cred că nu e o orientare justă. E nevoie să se reîmprospăteze repertoriul. Să se prezinte mai multe premiere. Teatrul nostru și-a propus să facă acest lucru, și-l face."

„— Există totuși unele spectacole care, în ciuda faptului că se joacă de ani de zile — a arătat tovarășa Silvia Paraschiv, delegata Teatrului Municipal — au rămas încă necunoscute unui foarte mare număr de muncitori și sînt încă solicitate într-o însemnată măsură."

Acest fapt, — cu totul adevărat — nu constituie însă, după părerea vorbitorilor, un argument împotriva necesității de a se reîmprospăta repertoriul. El vine să confirme doar mărirea numărului virtual al spectatorilor noștri de teatru, și acest lucru trebuie avut în vedere. Este vorba deci (în cazul în care spectacolele care nu cedează locul de pe afiș, sînt valoroase), de a se crea posibilitatea ca aceste spectacole să fie văzute de un număr cît mai mare de spectatori. Nu există deci nici o contradicție între necesitatea măririi numărului de premiere — care ar duce, implicit, la varietatea repertoriului — și reprezentarea unor spectacole, vreme îndelungată, ceea ce ar permite vizionarea lor de un cît mai mare număr de spectatori. S-ar cuveni însă, ca spectacolele „veterane" să nu îmbătrînească; capodoperele dramaturgiei noastre sau cele ale dramaturgiei universale să fie realizate ca de pildă, *O scrisoare pierdută* sau *Revizorul* de la Teatrul Național în chip remarcabil și astfel să poată fi jucate ani în șir și să aparțină, așadar, repertoriului permanent al teatrului. Dar, chiar așa fiind, se cere a se ține seama, ca ele să fie programate în așa fel încît să nu stînjenească prezentarea spectacolelor noi.

Publicul cere, în mare măsură, spectacole care să dezbată problemele actualității. Este interesat de ele, participă cu însuflețire la cele mai izbutite (dovadă caracterul de adevărat miting pe care îl capătă uneori spectacolele cu piesa *Omul cu arma* de N. Pogodin, la Teatrul Municipal, atunci cînd publicul — alcătuit din muncitori — își exprimă direct și cu entuziasm adeziunea față de eroii înaintați ai piesei).

Se constată însă că unele spectacole cu problematică actuală nu sînt suficient de realizate, pe plan ideologic sau artistic, mai cu seamă. Se impune, prin urmare, conducerii teatrelor, să poarte o mai mare grijă în realizarea tuturor spectacolelor în general, și cu osebire, în realizarea acelora, care dezbat problemele actualității, pentru ca ele să poată satisface exigențele în vădită creștere, pe care le au cei mai mulți dintre spectatori.

„— Teatrul Național pe care-l apreciem, întrucît grupează cei mai mulți actori de frunte ai scenei noastre, este foarte solicitat — arată tovarășul Vasile Vasilescu de la Uzinele „Vasile Roaită". Spectacolul *Baraca* prezentat însă nu de mult la acest teatru — continuă dînsul —, nu a fost apreciat de salariații din întreprinderea noastră, fiind socotit foarte slab realizat."

„— Spectacolul a fost scos de pe afiș", se grăbește să adauge tovarășul Massoff.

„— Foarte bine — răspunde V. Vasilescu. Muncitorii n-au avut nimic de învățat de la acest spectacol, al cărui stil confuz nu le-a trezit decît nedumeriri."

Se impune îmbunătățirea repertoriului și a spectacolelor Teatrului Satiric Muzical „C. Tănase", investirea acestora cu atributele adevăratei arte. Numai așa se va înlătura în chip hotărît posibilitatea considerării teatrului de estradă drept un gen minor.

În privința comediilor reprezentate de teatrele noastre dramatice, este de dorit o selectare mai judicioasă a celor de care dispunem, în vederea introducerii în repertoriu a celor mai valoroase. În al doilea rînd, s-ar cuveni ca scriitorii noștri de comedie să-și ascută mai des pana și să sufle colbul de pe călimări, îndreptîndu-și în același timp mai stăruitor atenția asupra problemelor majore ale actualității noastre.

LEGĂTURA DINTRE TEATRE ȘI MUNCITORI. ROLUL ACTIVISTULUI CULTURAL

Consfătuirea a scos la iveală în nenumărate rînduri lipsa unei legături permanente și strînse între conducerile teatrelor și activiștii culturali din întreprinderi.

„— Nu a existat o legătură între conducerile teatrelor și comisiile culturale din cadrul comitetelor de întreprindere. Dacă ar fi existat această legătură, am fi putut înregistra rezultate mult mai bune" — a mărturisit Cristian Niculescu, delegatul întreprinderii „Semănătoarea".

S-a arătat în continuare, că muncitorii din întreprinderi doresc să-i cunoască mai îndeaproape pe maeștrii scenei. Doresc să fie vizitați de aceștia la locul lor de muncă. Vor să stea de vorbă cu ei.

„— Vrem să vină la noi Birlic, Beligan, Calboreanu, Cazaban și alți maeștri ai scenei, a arătat delegatul uzinelor „Vasile Roaită", tovarășul Vasile Vasilescu. Vrem să-i cunoaștem și să ne cunoască. Să schimbăm cîteva vorbe împreună." (Invitația aceasta am făcut-o mai de mult; o reînnoim aici, în credința că oricît ar fi de copleșiți de muncă, maeștrii scenei își vor găsi totuși, din cînd în cînd, o frîntură de ceas pentru a răspunde la această invitație, așa cum a făcut-o — e cam mult de atunci — maestrul Vraca.)

Delegatul Teatrului Municipal a răspuns acestei invitații cu o contrainvitație, arătînd că vizitele în colectiv ale muncitorilor la teatre ar fi și ele foarte dorite și, fără îndoială, instructive. Asemenea vizite ar da muncitorilor prilejul să afle multe din aspectele muncii, pe care o pretinde însuflețirea scenică a unei piese, aspecte care, astăzi, continuă să fie, pentru cei mai mulți dintre ei, cu totul necunoscute.

Tovarășul Cristian Niculescu, responsabilul cultural al uzinelor „Semănătoarea", a arătat că ar fi necesară prezentarea de către colectivele teatrelor a mai multor spectacole în sălile cluburilor din întreprinderi. Apreciind eforturile, pe care le depun în această privință, Teatrul Municipal și Teatrul Muncitoresc C.F.R., trebuie să arătăm că, în general, deplasările teatrelor la întreprinderi sînt încă nesatisfăcătoare.

Răspunzînd cererilor formulate de muncitori, teatrele trebuie să considere ca o datorie de onoare, vizitarea întreprinderilor. Spectacolele prezentate cu aceste prilejuri, care ar putea fi urmate eventual și de discuții, ar constitui cel mai favorabil prilej pentru a cunoaște cerințele muncitorilor, în ce privește alcătuirea repertoriului, sau pentru a le afla părerile în privința realizării spectacolelor. Ținînd seama că recentele conferințe experimentale organizate de teatre în sălile proprii, nu pot satisface toate cererile, n-ar fi rău să se organizeze asemenea conferințe și în cluburile întreprinderilor.

Autorii noștri dramatici ar putea, de asemenea, vizita, din cînd în cînd, cîte o întreprindere, pentru ca în cadrul întîlnirilor cu muncitorii, să le vorbească despre operele lor, despre munca și frămîntările lor creatoare.

Desigur că, modalitățile în care se poate realiza o legătură între oamenii de teatru și muncitori, nu se opresc aici. Se pot organiza, de pildă, la cluburile întreprinderilor, întîlniri, în cadrul cărora actorii să fie solicitați să vorbească despre rolurile interpretate, despre momentele mai însemnate din viața lor artistică, despre strădaniile depuse pe drumul desăvîrșirii artei lor.

Pentru menținerea unei legături mai strînse între conducerile teatrelor și responsabilii culturali, s-a arătat că ar fi bine să se organizeze de către teatre, în mod periodic, consfătuiri cu activiștii culturali din întreprinderi, în vederea găsirii mijloacelor celor mai eficiente în munca lor comună de atragere și educare a spectatorilor.

Discuțiile au arătat (unii dintre participanții la consfătuire au subliniat ei înșiși, autocritic) că responsabilii culturali nu și-au înțeles întru totul menirea pe care o au în ce privește munca de popularizare a realizărilor teatrale.

„— Ne-am mulțumit, în general, a spus Dumitru Bruno, responsabilul cultural al fabricii „Adesgo", să fim simpli difuzori de bilete."

„— Mai mult, a adăugat tovarășa Silvia Paraschiv, delegata Teatrului Municipal, unii responsabili culturali nu au făcut nici măcar atît. Fostul responsabil cultural al întreprinderii F. C. „Gheorghiu-Dej", pretextînd că întîmpină dificultăți în adunarea banilor, a încetat să mai distribuie bilete la muncitorii din această întreprindere."

Mărginindu-se la această muncă de impresariat, cei mai mulți s-au dovedit a fi astfel doar niște simpli intermediari între casa de bilete a teatrelor și întreprindere.

„— Dar oare acesta e rostul activistului cultural ?", a întrebat, pe bună dreptate, tovarășul Liviu Bratoloveanu, secretarul literar al Teatrului Muncitoresc C.F.R. Activistul cultural — a adăugat el — trebuie să convingă pe muncitori să vină la teatru, să-i educe, să-i ajute să discearnă care sînt adevăratele valori artistice. „D-voastră — s-a adresat el responsabililor culturali — trebuie să îndrumați publicul să asiste la spectacole de pe urma cărora să învețe să gîndească. Acela e un adevărat activist cultural, care e conștient de acest lucru."

„— Dar cum putem s-o facem, dacă, noi înșine sîntem puși în situația de a nu cunoaște întotdeauna spectacolul, pe care vrem să-l popularizăm și pentru care difuzăm bilete ; dacă din aceeași cauză, sîntem adesea nevoiți să facem relatări aproximative despre o piesă și alta, ba, ceea ce e mai trist, să brodăm în jurul lor chiar păreri fanteziste !", a replicat Ion Jena, delegatul muncitorilor de la întreprinderea „23 August". „Iată, a continuat el, nu de mult am fost pus într-o situație destul de încurcată față de cîțiva muncitori care ne-au întrebat despre piesa de la Teatrul

Armatei *La poarta Brandenburg*. N-aş vrea, în ruptul capului să se mai repete" — a încheiat el.

De aceea, ni s-a părut foarte legitimă cererea lui la care s-au raliat şi ceilalţi responsabili culturali, de a li se crea de către teatre posibilitatea să vizioneze spectacole speciale de avant-premieră.

În preocuparea de a găsi mijloacele şi metodele cele mai bune de popularizare a spectacolelor în rîndul muncitorilor şi de trezire a interesului pentru teatru, s-au făcut în cadrul dezbaterilor, unele propuneri interesante.

Crearea unor „colţuri culturale" în întreprinderi, în cadrul cărora, în forme cît mai variate şi atrăgătoare, să se prezinte noutăţile vieţii teatrale din Capitală, ţinîndu-se astfel la curent salariaţii din întreprindere, cu tot ce se repetă şi se joacă pe scenele noastre; organizarea în cadrul cluburilor a unor „ore teatrale", în care, cîte un actor, un dramaturg, un critic de teatru, etc., să facă (în sălile de sediu ale teatrelor sau în cluburile întreprinderilor) expuneri asupra pieselor, expuneri urmate de discuţii, întrebări şi răspunsuri; organizarea de discuţii, înainte ori după spectacol, în cadrul secţiilor din întreprinderi (aşa cum se face, după cum sîntem informaţi, la întreprinderea Kirov); confecţionarea unor panouri care să prezinte întregul repertoriu al teatrelor (aşa cum, pare-se, a făcut Teatrul Municipal) şi care să fie expuse în incinta întreprinderilor; confecţionarea cu sprijinul eventual al Sfatului Popular a unor fotogazete şi fotomontaje, care să prezinte aspecte din diverse spectacole; gazetele de perete ale întreprinderilor să rezerve cîte un spaţiu vieţii teatrale, spaţiu în care să se consemneze părerile cele mai avizate ale muncitorilor, în urma vizionării unui spectacol valoros ce merită a fi popularizat; ziarele de întreprindere (acolo unde există), să dedice şi ele o rubrică permanentă mişcării şi problemelor teatrale. Acestea sînt cîteva din propunerile care au fost făcute. Pentru traducerea lor în viaţă, conducerile teatrelor s-au angajat să acorde întreprinderilor întregul lor sprijin. Teatrul Tineretului, de pildă, s-a oferit să execute în atelierele proprii, prin contribuţia pictorilor decoratori ai teatrului, o parte din materialele necesare. Teatrul Municipal s-a angajat şi el să pună la dispoziţia întreprinderilor, diverse texte privind viaţa şi creaţia actorilor din colectivul său, texte care să fie transmise prin staţiile de amplificare din incinta întreprinderilor.

De o mare utilitate pentru popularizarea spectacolelor socotim că ar fi organizarea în întreprinderi a unor recitaluri de teatru, care să cuprindă fragmentele cele mai semnificative din spectacolele curente ale teatrelor. Rostul prezentării unor asemenea recitaluri (care se cer a fi precedate şi de unele expuneri), ar fi acela de a trezi interesul muncitorilor pentru spectacolele respective, de a trezi dorinţa de a fi văzute în întregime pe scenele teatrelor. Ele ar putea constitui o foarte vie, sugestivă şi eficace invitaţie la teatru.

Arătîndu-se că în ziarele cotidiene viaţa teatrelor este foarte palid oglindită, s-a subliniat şi necesitatea ca presa să reflecteze mai amplu, şi cu mai multă consecvenţă viaţa teatrelor; să publice rubrici permanente în care să insereze — în afara cronicilor obişnuite — cît mai multe ştiri, comentarii, reportaje etc., referitoare la noile spectacole.

„— Căpătînd un caracter mai variat (expuneri asupra pieselor, interviuri cu autorul, atunci cînd este vorba de o piesă originală contemporană, cu regizorul şi protagoniştii piesei, reportaje despre repetiţii, etc.) ştirile referitoare la viaţa teatrelor ar trebui să informeze permanent pe spectatori, despre toate etapele muncii viitoarelor spectacole" — şi-a exprimat dorinţa tov. Silvian de la Teatrul Naţional.

S-a formulat de asemenea cerința ca săptămînalul „Viața culturală a Capitalei“ să capete un alt profil, ca să poată veni realmente în sprijinul activiștilor culturali, în munca lor de popularizare a realizărilor teatrelor.

„— Ar fi foarte util — a sugerat tov. Liviu Bratoloveanu — ca această publicație să tipărească fotomontaje care să prezinte o serie de momente dintre cele mai semnificative ale noilor spectacole. In acest fel, interesul pentru aceste spectacole ar crește într-o mare măsură.“

PROBLEME ORGANIZATORICE-ADMINISTRATIVE

Contractele încheiate între întreprinderi și teatre, în vederea distribuirii biletelor, s-au dovedit a fi foarte utile, ușurînd mult posibilitatea muncitorilor de a viziona spectacolele și asigurînd astfel teatrelor publicul de care au nevoie.

Lipsa de preocupare a unor activiști culturali și distribuirea nejudicioasă de către administrațiile unor teatre a biletelor contractate, au avut însă urmări neplăcute. Teatrele au pe viitor obligația, prin formele pe care le cred de cuviință, să faciliteze încheierea unui număr mai mare de contracte, asigurînd în același timp distribuirea, pe baza acestora, a locurilor celor mai bune.

Paralel cu această acțiune, ar constitui un însemnat sprijin pentru activiștii culturali din întreprinderi, înființarea unei case comune de bilete, destinată numai spectatorilor recrutați din întreprinderi, o asemenea casă de bilete, urmînd a fi pusă în grija teatrelor.

E necesar de asemenea, printre altele, să se ia de către conducerile administrative ale teatrelor, unele măsuri în ce privește buna îngrijire a sălilor de spectacol. Tovarășul Șușnea, responsabilul cultural al Uzinelor Metalurgice „Grivița Roșie“, a arătat că spectatorii apreciază faptul că multe săli au fost renovate, favorizîndu-se buna vizionare a spectacolelor. Dar, mai sînt unele săli care nu oferă condiții prea bune pentru urmărirea celor ce se petrec pe scenă. De pildă, sala Comedia. Scaunele din balconul acestei săli scîrțiie la cea mai mică mișcare, creînd o adevărată „muzică de sală“, nedorită care constituie un impediment foarte serios pentru buna ascultare a spectacolului. Se impune să se ia o dată măsuri pentru înlăturarea acestui neajuns care face pe posesorii biletelor de balcon la sala Comedia să pășească cu strîngere de inimă pragul teatrului, iar alteori să refuze chiar aceste bilete.

Cu prilejul consfătuirii s-a subliniat încă o dată sarcina de majoră însemnătate a atragerii unui cît mai mare număr de muncitori în sălile teatrelor noastre — obiectivul principal către care trebuie să se îndrepte eforturile comune ale teatrelor, activiștilor culturali și organelor de presă.

A ne mulțumi doar cu constatarea că oaspeții teatrelor noastre sînt destul de numeroși, fără a căuta să invităm cît mai mulți oaspeți *noi* din rîndul muncitorilor pe care — în principal — avem datoria de a-i sluji cu dragoste și competență, a-i educa neobosit, înseamnă a ne achita formal de îndatoririle pe care le avem. După cum poate fi vorba tot de o achitare formală a îndatoririlor, atunci cînd, avînd în mijlocul nostru pe acești oaspeți pe care îi dorim, nu vom ști să răspundem la cerințele și exigențele lor prin spectacolele pe care le vom oferi.

Discuțiile purtate la consfătuire s-au dovedit utile, ele prilejuind un viu schimb de experiență între activiștii culturali și teatre, de pe urma căruia, și unii și alții, au putut realiza învățăminte prețioase.

T. Zamfir

PRINCIPII CU CARE NU POŢI SĂ NU FII DE ACORD, . . DAR CARE SE CER ŞI TRADUSE ÎN VIAŢĂ

Am citit cu un deosebit interes articolul tovarășului Mihail Raicu. „Cum lucrăm cu autorii dramatici", apărut în numărul 12/1958 al revistei „Teatrul". Mi s-a părut a găsi în el o adevărată și prețioasă sinteză a principiilor care trebuie să călăuzească munca atît de importantă — poate chiar cea mai importantă — a teatrelor cu dramaturgii.

E greu, într-adevăr, să nu fii de acord cu asemenea sfinte adevăruri ca: „trebuie să lucrăm cu pasiune și plini de un puternic simț de răspundere" ; „lăsăm de obicei în grija secretariatelor literare chestiunea atît de gingașă... a muncii cu autorii" ; „ca artiști, oamenii de teatru nu pot trece nepăsători pe lîngă materialul dramatic al unui scriitor" ; „atîta vreme cît se va duce o muncă birocratică cu dramaturgii, nu vom putea lega decît temporar pe scriitori de un anumit teatru" ; „pasivitatea noastră, sau o colaborare aparent activă, dar formală, de multe ori plictisită, nu va ajunge să lege pe scriitor de colectivul nostru teatral în comuniunea sufletească atît de fructuoasă și de necesară creatorilor" ; „ne-am obișnuit să căutăm cristalizarea aspirațiilor noastre artistice în dramaturgia străină . . . dar nu facem nimic, sau aproape nimic, ca s-o avem în dramaturgia noastră" ; „poetul dramatic trebuie să facă parte integrantă din marea familie a teatrului" ; „cînd dramaturgii vor deveni factori activi, *interni*, în teatrele noastre, cînd activitatea lor creatoare se va lega în mod organic de teatre, sînt convins că vom realiza o rodnică colaborare" ; „scriitorul nu e un taxi să-l poată lua oricine" etc., etc.

Aș fi putut cu ușurință continua înșiruirea și a altor idei cel puțin la fel de juste și pătrunzătoare cuprinse în acest articol — adevărat catehism al muncii cu autorii dramatici.

Mi-a părut însă extrem de rău că autorul articolului s-a menținut mai tot timpul în sfera abstractului — unde orice adevăr, oricît ar fi de profund și just se subțiază uneori pînă la diluare — și s-a referit foarte puțin la experiența concretă a colectivului teatral unde lucrează ca regizor. Poate că și în această direcție, ca în atîtea altele, confruntarea teoriei cu practica ar fi sugerat constatări revelatorii. Nu cunosc — mărturisesc de la început — ansamblul muncii Teatrului „Nottara" cu dramaturgii. Deci, nu-mi pot îngădui o judecată globală. Dar, în ultimele luni am avut unele contacte cu teatrul în legătură cu piesa pe care am scris-o, *Orașul fără istorie*, piesă pe care am dorit s-o văd jucată la acest teatru.

Adînc convins că „scriitorul nu e un taxi să-l poată lua oricine", m-am îndreptat nu în mod întîmplător cu piesa mea spre acest teatru (după cum, nu în mod întîmplător, m-am îndreptat cu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* spre Municipal). Am crezut a găsi în aceste două teatre, în profilul lor, în specificul lor regizoral și actoricesc, acel climat ideologico-artistic în care piesele mele și-ar putea afla cea mai adecvată întruchipare scenică.

Ideea inițială a *Orașului fără istorie* am relatat-o întîi unuia dintre regizorii teatrului, care a părut viu interesat de realizarea ei în fapt artistic, apoi textul, odată terminat, l-am dus de îndată la acest teatru, fără măcar gîndul de a-l da în altă parte. De aici însă încep peripeții, care nu-mi par a se încadra prea exact în normele expuse de tov. Mihail Raicu în prețiosul d-sale articol.

După lectura textului piesei, pe baza unei ședințe a consiliului artistic, teatrul mi-a înaintat observațiile sale (așternute doar pe ceva mai mult de o pagină dactilografiată). Deoarece cea mai mare parte a observațiilor mi s-au părut îndreptățite, le-am privit cu multă seriozitate, ca pe un ajutor tovărășesc, și m-am pus pe lucru. N-am căutat să rezolv observațiile doar prin sumare tăieturi și modificări (s-ar fi putut face și așa — și destul de lesne !), ci am prelucrat substanțial materialul dramatic — în decurs de vreo două luni — dînd la iveală o nouă variantă, structural modificată, a piesei.

De data aceasta, așteptarea mi-a fost pusă la grea încercare. De unde credeam că am intrat în așa-numita fază de „laborator", cînd direcția, regizorul sau regizorii, secretariatul literar trebuie să cheme des pe autor, să discute „la concret", pe text, să dea un ajutor efectiv și temeinic pentru finisare (dacă toate aceste foruri sînt într-adevăr interesate în realizarea piesei și nu în sterile discuții birocratice despre „necesitatea dramaturgiei originale" în repertoriul teatrului), am văzut că timp de mai mult de o lună, nimeni nu mă cheamă, iar la încercările mele de a afla ceva, mă izbesc de eschivări sau amînări.

În sfîrșit, după vreo cinci săptămîni, am fost chemat și mi-a fost înmînat un referat — de astă dată de 15 (cincisprezece) pagini — în care piesa era supusă unui tir nimicitor. Nu mai rămînea cărămidă pe cărămidă. Și asta la aceeași piesă, căreia, cu cinci săptămîni în urmă, cînd era într-un stadiu mult mai brut, nu se făcuseră decît cîteva obiecții. După cîte am aflat, de astă dată piesa fusese citită de alți membri ai consiliului artistic decît prima dată. Aceasta și explică faptul că unele lucruri relevate drept calități la prima versiune, acum erau dezvăluite drept cusururi ș.a.m.d.

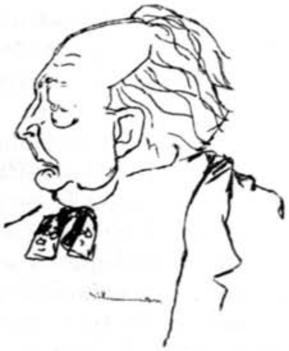
Fac o precizare necesară : nu discut aici dreptul unui teatru de a critica o piesă prezentată de un dramaturg. E un drept sfînt și inalienabil. Nu discut nici calitatea piesei. Piesa poate fi bună sau proastă. Nu despre asta e vorba. E vorba de procedeele folosite în munca cu dramaturgii. Ori piesa a interesat dintru început teatrul — prin tematică, prin orientare, prin virtualități artistice —, și atunci acest interes trebuia tradus în faptă printr-o colaborare cu autorul, colaborare nu — parafrazîndu-l pe tov. Raicu — „aparent activă, dar formală, de multe ori plictisită" ; ori n-a prezentat interes și trebuia spus lucrul acesta cu sinceritate dintru început. Sinceritatea e, după mine, preferabilă în orice împrejurare — și mai ales în relațiile din acest domeniu atît de complex și dificil. Atunci cînd în aceste relații, referatul cu grijă dactilografiat — mai lung sau mai scurt — devine instrumentul principal — și aproape unicul — de legătură între teatru și dramaturg, nu poți să nu fii de acord cu tov. Raicu spre a califica acest stil de muncă drept birocratic.

Nu mi-aș fi îngăduit să povestesc aceste peripeții dacă n-aș fi știut, din relatările altor confrați, mulți dintre ei mai înzestrați și mai cu experiență decît mine, că în ele există o doză oarecare de generalitate. Și, de asemenea, nu le-aș fi povestit dacă nu mi-ar fi dat ghes la aceasta articolul tovarășului Raicu.

Citind acest articol, vă mărturisesc, am început să visez. Visam la un teatru în care — așa cum atît de frumos scrie tov. Raicu — „raporturile cu dramaturgii să nu se păstreze reci, contractuale", să fie „încălzite, fierbinți". Aș vrea și eu să pot spune, odată cu tov. Raicu că „o piesă e *în lucru* la teatru și să înțeleg prin aceasta : actori și regizori, întîlnindu-se zile și nopți cu autorul, dezbătînd cu aprindere poziția ideologică, osatura dramatică, caracterele personajelor ș.a.m.d." Aș vrea să pot și eu participa cu toată inima la „această muncă vie, unde personajele capătă viață înainte de repetiții, unde formula de spectacol merge mînă-n mînă cu textul, unde autor, regizor, actori (mi-aș permite să adaug și pictorul decorator) formează o unitate..."

Oare aceasta e sortit să rămînă numai un vis ?

Victor Bîrlădeanu



V. Negrea

COSTACHE ANTONIU

La ora cînd bulevardul e inundat de lumină şi de mulţime, cînd reclamele de neon îşi întrec care mai de care verva, cînd în sfîrşit gongul îşi sună bătăile tradiţionale iar reflectoarele sfîşie bezna sălii cu fascicole de lumină colorată, amatorul de teatru poate să întîlnească pe scenă figura deschisă şi sinceră a maestrului Antoniu, ce — prin întruchiparea personajelor sale — emoţionează şi cîştigă în fiecare seară simpatia caldă şi înţelegerea publicului.

Costache Antoniu atrage cu uşurinţă atenţia pentru că e un foarte bun povestitor, însumînd principalele atribute ale acestuia : ştie să asculte şi, bineînţeles, ştie să vorbească. Legătura pe care o facem fără să vrem cu arta unui alt maestru, Mihail Sadoveanu, nu ne este sugerată numai de cîteva date exterioare comune, cum ar fi părul alb, nobleţea trăsăturilor şi calmul ce-l degajă acestea ci şi de jocul lui Costache Antoniu care ne apare de la început, ca o povestire frumoasă, cu fraze lungi şi curgătoare, conţinînd descrieri nuanţate şi colorate de un pitoresc şi un autentic rar. Deşi în ramuri diferite de activitate artistică, înrudirea pe care am găsit-o cu arta marelui prozator este sugerată nu numai de datele temperamentale ci şi de umanismul profund al celor doi creatori, de sensibilitatea deosebită în faţa vieţii şi a naturii, precum şi de perceperea simultană şi fină a esenţialului şi a detaliului semnificativ. Interpretarea unui rol, profundă, veridică, sinceră, cu economie de mijloace se aseamănă cu apele limpezi, adînci şi liniştite ale unui fluviu cu malurile drepte şi line, cu o albie definitivă, un fluviu conştient de forţa şi dimensiunile sale.

Încă de acum aproape douăzeci de ani într-o cronică la *Acolo departe,* apărută în „Viaţa Romînească", Mihail Sebastian vorbeşte în felul următor despre Costache Antoniu care interpreta atunci ca şi acum rolul lui Nenea Iancu : „Domnul Antoniu a jucat cu o emoţionantă simplicitate şi cu mare bogăţie de nuanţe un rol de bătrîn care îl consacră în modul cel mai hotărît. E un actor modest, stăruitor, lipsit de cabotinaj". În cîteva cuvinte, cu spiritul de sinteză ce-i este propriu, Sebastian reuşeşte să concretizeze caracteristicile dominante ale artei interpretative ale artistului.

Simplitate. Calificativ apreciativ de largă circulaţie, dar care rareori îşi găseşte acoperire în fapt. Maestrul Antoniu îl justifică. Interpretarea sa se situează numai pe un registru şi n-ai să vezi niciodată treceri discrepante de la acute la note grave. Pentru alţi actori această modalitate s-ar converti în platitudine, pentru Costache Antoniu e un mijloc de a-şi dezvălui virtuozitatea şi acest lucru îl realizează printr-o nuanţare fină, asemănătoare variaţiunilor pe o singură coardă ale lui Paganini. Dînd viaţă lui Nenea Iancu din piesa lui Mircea Ştefănescu, actorul nu emoţionează prin exhibarea nudă a propriilor sentimente ci prin extraordinara economie de mijloace : un zîmbet bun şi trist, un gest mic obosit, o privire plină de căldură şi înţelegere, totul în contrast izbitor cu situaţia dureroasă a unui părinte care, în ultimul ceas al vieții sale, nu-și poate îmbrățișa fiul iubit. În sală se așterne o tăcere plină de emoție.

Modestia unei interpretări actoricești o putem defini mai bine prin contrast. Sînt unii actori care țin cu orice preț să atragă atenția asupra lor și, în consecință, exagerează. Gesturile sînt prea largi, mișcarea subliniată puternic, vocea forțată la maximum de intensitate, spațiul scenic întrebuințat excesiv și mai ales rampa. Nu o dată asistăm la veritabile dueluri vocale, în care replicanții caută să se domine unul pe altul făcînd să crească intensitatea vocii lor.

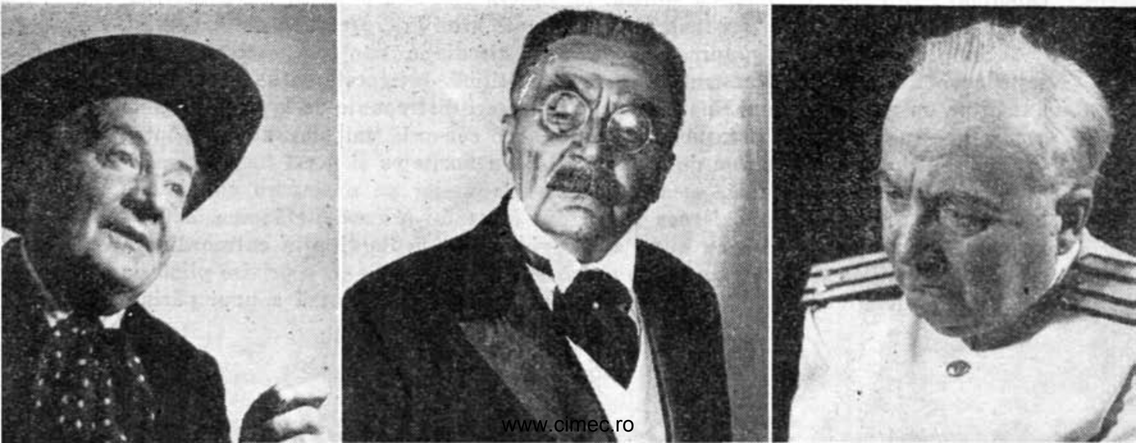
În contradicție cu această manieră, Costache Antoniu prin ponderea sa creează echilibru. Înțelegîndu-și totdeauna personajul ca o parte a întregului, replicile puține sau multe își găsesc greutatea necesară armonizîndu-se perfect cu ansamblul, partea solistică fiind interpretată fără ostentație la același ton.

Exploziei de bucurie sau clipelor de amărăciune, actorul le pune surdină. Emoția se consumă în interior iar gesturile și glasul, exprimînd zbuciumul la o scară mai mică, dau măsura adevărată a stării afective.

În *Caleașca de aur* Nepriahin își întîlnește, după o lungă despărțire, un vechi și bun prieten. Ochii lui nu se mai satură privindu-l pe Kareev, îmbrățișarea e stîngace, iar vocea gîtuită de emoție spune mai mult decît cea mai înflăcărată declarație de amiciție. Sentimentele sînt atît de puternice încît paralizează mijloacele de exteriorizare. În spatele unor manifestări inhibate, spectatorul deslușește o emoție autentică. Apanaj al modestiei și al bunului simț, discreția își pune amprenta pe fiecare creație a marelui artist. Intrarea sa în scenă nu este frapantă. N-ai să vezi niciodată la Costache Antoniu tendința de a căuta replica sau cuvîntul care să spună: „Sînt aici, priviți-mă!“ Aceasta nu înseamnă că actorul intră tiptil, vorbește în șoaptă sau se ascunde după mobile și personaje. Discreția lui constă în faptul că-și face intrarea în scenă și atacă replica exact în tonul și atmosfera impuse de circumstanțe.

Costache Antoniu este un poet al prieteniei adevărate. El este discret și prevenitor, odihnitor și calm. Sînt oameni cu care stai ore și zile întregi fără să schimbi un cuvînt, dar care îți sînt necesari, fac parte din mediu. Prezența lor este înviorătoare, iar lipsa supărătoare. Totdeauna în consonanță psihică cu tine, prietenul adevărat îți ghicește gîndurile, intențiile, fiecare gest, părtaș deopotrivă la bucurii și la necazuri. Din interpretarea lui Costache Antoniu înțelegem foarte bine pentru ce Miroiu din *Steaua fără nume* este atît de bun prieten cu profesorul

Costache Antoniu în: Profesorul Udrea („Steaua fără nume“); Inspectorul Prell („Institutorii“); Cernogubov („O chestiune personală“).



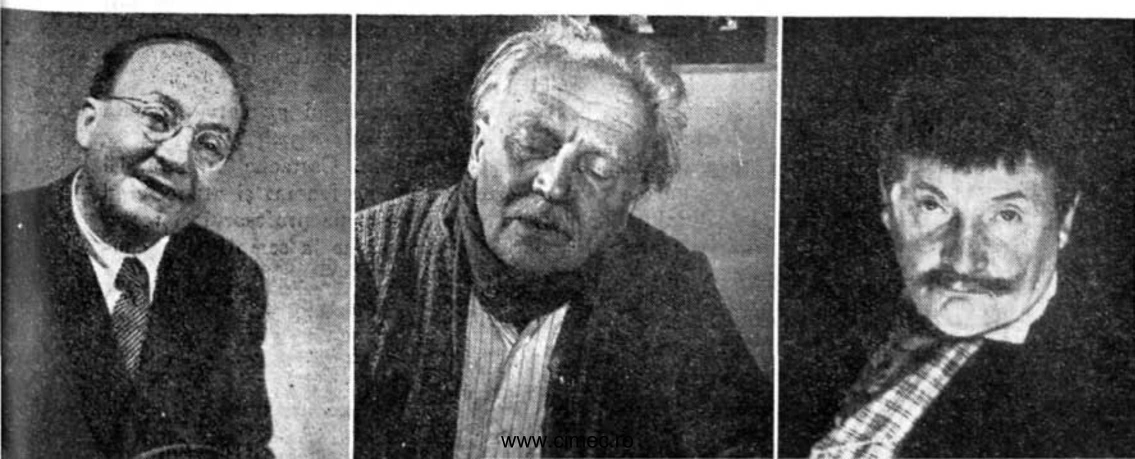
de muzică Udrea. Compozitorul, care din cauza unui păcătos de corn englezesc nu reuşeşte să se realizeze, trezeşte în sufletele noastre o caldă simpatie. Sîntem convinşi că Cernogubov din *O chestiune personală* va face tot ce e posibil pentru a-şi salva prietenul căzut în nenorocire. Imaginea lui Nepriahin, care din cînd în cînd priveşte nostalgic spre Pamir, o avem permanent în faţă, iar privirile calde şi înţelegătoare ale doctorului Bublik din *Platon Crecet* ne urmăresc multă vreme.

Lipsa de cabotinaj de care vorbeşte Mihail Sebastian în cronica sa derivă din deosebitul simţ al măsurii ce-i este propriu acestui actor. Cetăţeanul turmentat din piesa lui Caragiale este unul din rolurile care aproape că solicită îngroşarea şi cabotinajul. De multe ori, interpretarea rolurilor de beţiv aduce pe scenă o notă de trivialitate. Costache Antoniu nu cade în cursă. Evoluţia pe scenă a cetăţeanului turmentat este hazlie, dar decentă. Actorul filtrează totul cu ajutorul bunului simţ. Decent în viaţă şi pe scenă, Costache Antoniu nu face paradă de sentimente şi prin aceasta e cu atît mai convingător. Bucuria este calmă, iar furia nu poate să clocotească : înţelepciunea o temperează.

E neîndoios faptul că autenticitatea costumului şi a recuzitei este un merit al decoratorului. Felul cum sînt purtate hainele şi cum sînt întrebuinţate obiectele este însă, fără îndoială, meritul actorului şi, în această privinţă, trebuie să remarcăm perfecta sudură ce există între îmbrăcăminte, recuzită şi actor. Nu este vorba aici de siguranţa pe care slujitorii scenei trebuie să o aibe în comportarea lor cu obiectele cu care vin în contact. Trebue să remarcăm că pălăria, jiletca sau cravata pe care le poartă C. Antoniu au o clară biografie, biografie ce rezultă din gesturi neimportante la prima vedere, dar pline de semnificaţie. Într-un fel îţi pui pe cap pălăria pe care ai purtat-o zece ani şi în altul pe cea nouă luată astăzi de la magazin. Vechiul carneţel al doctorului Bublik din *Platon Crecet*, în care se află însemnaţi toţi pacienţii pe care i-a îngrijit, cana de apă a lui Nenea Iancu din *Acolo departe* sau bastonul Cetăţeanului turmentat, au datorită actorului un aer intim, familiar.

Cineva spunea că originalitatea care se confundă adesea cu singularitatea e o perfecţie ratată, o jumătate de perfecţie, adevărata perfecţie asemănîndu-se prin echilibrul ei cu obişnuitul. O ilustrare vie a acestei afirmaţii o avem în proeminenta personalitate artistică a lui Costache Antoniu. În memoria spectatorului nu se întipăreşte un gest anume sau o inflexiune deosebită a vocii. Cînd pleacă de la spectacol încîntat de interpretare, acelaşi spectator acordă superlativul perso-

Costache Antoniu în: Profesorul Andronic („Ultima oră"); Nenea Iancu („Acolo departe..."); Cetăţeanul turmentat („O scrisoare pierdută").



najului şi nu actorului şi acest lucru pentru motivul că artistul nu trece niciodată de personaj, subordonîndu-şi întotdeauna personalitatea rolului. O mare interpretare actoricească epuizează personajul creat de autorul dramatic. În aceasta constă, de altfel, eficienţa talentului autentic. După ce ai văzut un personaj interpretat de Costache Antoniu, cu greu îţi mai poţi imagina o altă interpretare.

Vocea lui Costache Antoniu e o voce intimă de povestitor de basme, la gura sobei, cu Feţi-Frumoşi şi Ilene Cosînzene. E o voce moale şi mîngîietoare. Gestul e potolit, iar atunci cînd se cere energic, e îndulcit de temperament.

Din galeria personajelor realizate de Costache Antoniu, luînd în considerare cîteva interpretări mai recente, desprindem cu uşurinţă dominanta gamei interpretative a maestrului. Profesorul Andronic din *Ultima oră,* Udrea din *Steaua fără nume,* Nepriahin din *Caleaşca de aur,* Cernogubov din *O chestiune personală,* medicul Bublik din *Platon Crecet* sau Nenea Iancu din *Acolo departe* sînt fără excepţie oameni buni, deschişi, de o înaltă frumuseţe morală. Poet al prieteniei şi al dragostei de oameni, Costache Antoniu îşi găseşte o perfectă consonanţă sufletească cu aceste personaje şi din această cauză le realizează ca nimeni altul.

Marele actor este moldovean şi acest lucru se remarcă. El nu întrebuinţează regionalisme, dar sfătoşenia din vorbă şi calmul tipic moldovenesc îl trădează. Aceasta este poate una din cauzele pentru care personajele sale, deşi diferite, au ceva comun care le înrudeşte şi care le dă un farmec deosebit.

Imaginea lui Costache Antoniu, aşa cum am încercat s-o schiţăm pînă acum, ar fi incompletă dacă i-am privi personalitatea numai prin prisma realizărilor scenice. Un artist autentic este mai totdeauna şi un bun cetăţean, iar C. Antoniu demonstrează cu prisosinţă acest lucru. Artist al poporului, el îşi justifică titlul nu numai pe scenă, ci şi ca deputat în Marea Adunare Naţională şi în Sfatul Popular al Capitalei, unde participă activ la lucrările acestor înalte foruri, spunîndu-şi cuvîntul ori de cîte ori interesul gospodăresc şi obştesc îl cere.

Pentru vremea cînd deputăţia se cumpăra, ideea ca un simplu actor să facă parte din rîndurile celor ce conduc ţara, apărea cel puţin bizară, dacă nu absurdă : „Pe actor să-l cunoşti numai pe scenă" era o recomandare frecventă, şi acest „sfat", dat cu largheţe amatorului de teatru, este edificator pentru atitudinea dispreţuitoare a claselor conducătoare faţă de capacitatea creatoare a artistului de teatru. Anii democraţiei populare dovedesc din ce în ce mai bine că „cizmarul se poate ridica şi dincolo de sandale", iar votul de încredere acordat de către popor actorului şi felul cum acesta răspunde prin activitatea sa mandatului încredinţat constituie un exemplu, pe care tinerii artişti caută să-l urmeze : pentru că maestrul Antoniu este şi educator.

Rector al Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „Ion Luca Caragiale", el este înconjurat de către studenţii săi cu dragoste şi respect. Dragoste, pentru felul înţelegător, părintesc, cu care se apropie de nevoile studenţilor săi; dragoste, pentru modul prietenos şi cald cu care îşi împărtăşeşte cunoştinţele: respect, pentru experienţa sa îndelungată, pentru conştiinciozitatea sa profesională şi pentru etica sa.

Studenţii îl privesc cu mîndrie, bucurîndu-se de prestigiul pe care prezenţa acestui actor o aduce institutului lor.

Oricine priveşte figura deschisă, bună şi sinceră a lui Costache Antoniu, îşi poate da seama uşor că este un om care trăieşte şi gîndeşte frumos şi atunci cînd îşi scoate pălăria în faţa lui salută deopotrivă pe cetăţean, pe profesorul şi rectorul Institutului de teatru şi pe artistul poporului, gîndindu-se la semnificaţia concretă a distincţiei ce-i încununează cariera.

cronica

MOLIÈRE — PROBLEMĂ DE TRADUCERE

Teatrul de Stat Brăila : *Școala nevestelor ;* **Teatrul de Stat Ploești :** *Vicleniile lui Scapin*

Distanța care ne desparte de Molière în timp a fost umplută pînă nu de mult, pînă la promovarea realismului socialist în teatrul nostru, de o anumită tradiție ce punea accentul pe latura formală a comediilor sale, împotmolindu-se în nisipurile unui *pseudostil* de interpretare molierească. Evident, nu putem nega unitatea, timbrul specific al limbajului comic creat și susținut de Molière, care a determinat stilul efectiv, clasic de interpretare. Dar, în același timp, ca slujitori ai metodei realist-socialiste, nu putem fi de acord cu deplasarea centrului de greutate de pe conținut pe formă, a unei greșite înțelegeri a tradiției clasice. Prejudecata stilistică n-a făcut decît să servească teatrului burghez pentru escamotarea fondului social și moral cuprins în toate lucrările lui Molière. De aceea, salutăm în recentele spectacole de la Brăila și Ploești, orientarea spre valorile de conținut ale textului, spre semnificațiile reale ale acestuia.

Căci, caracteristica teatrului molieresc, înainte de orice preocupare pentru forma de reprezentare, este marea pasiune pentru adevăr, pentru adevărul social și moral. Iar comicitatea personajelor sau a situațiilor rezultă tocmai din observarea și reflectarea realistă a vieții.

Montările de la Ploești și Brăila au pus accentul tocmai pe adevăr, pe realismul comic al *Școlii nevestelor* și al *Vicleniilor lui Scapin,* lăsînd ca stilul de joc să rezulte din justa tălmăcire a fondului de idei. Cu aceasta nu vrem să spunem că reușitele au fost integrale — sînt multe lucruri de discutat — dar subliniem linia fundamental sănătoasă a ambelor spectacole.

Școala nevestelor de la Brăila a fost handicapată de calitatea dubioasă a traducerii lui George F. Gesticone.

Versiunea romînească — publicată în colecția „Clasicii literaturii universale" de E.S.P.L.A., vol. II — autohtonizează, nepermis de vulgar, originalul. Cîteva exemple edificatoare : „bucățică bună" pentru

Victoria Dinu (Agnès) și Iulian Bradu (Arnolf).

„l'aimable Agnès" (drăgălaşa Agnès); un tînăr „bien fait" devine „un tînăr foarte bine"; „à porter en terre" (a îngropa, a băga în mormînt) e tradus cu expresia „îi rupem din colivă"; „galantul" Horaţiu devine „fasonel", „frumoşii bălai" (les beaux blondins) sînt de-a dreptul „gomoşi", comandantul, („le chef") este „gradat", „a bate, a lovi" se transformă în „mardeală", iar „faire violence" (a constrînge), în „să-i punem sula-n coaste", „bien étriller" (a scărmăna, cel mult) se metamorfozează în „a fitui frizura" etc., etc. Asemenea expresii, şi altele, duc la „mahalagizarea" textului clasic original, cu totul străin de orice intenţii de acest fel. Inţelegem necesitatea de a „colora", în traducere, o comedie, dar nu dincolo de ţinuta permisă de original.

Spectacolul de la Brăila n-a putut evita aceste degradări ale traducerii şi — cu toate că nu le-a accentuat — s-a împărtăşit din vulgaritatea ei, ca tonalitate generală. In schimb, regia lui Dumitru Dinulescu a făcut tot posibilul să desprindă ideea de bază a piesei, şi a reuşit în bună măsură. In cuvinte puţine, această idee de bază constă în următoarea lecţie morală, atît de frecventă în opera lui Molière: o căsnicie sănătoasă nu se poate fonda decît pe un real sentiment de iubire, pe potrivire de vîrstă şi de fire. Căci în zadar caută Arnolf să-şi „crească" o nevastă, care i-ar putea fi fiică, ţinînd-o departe de viaţă, în ignoranţă şi rigidă claustrare. Curată în simţăminte şi aspiraţii, suava Agnès rupe zăgazurile ridicate împotriva firii de Arnolf şi nu ascultă decît de glasul natural al inimii. „Expertul" Arnolf e nevoit să primească o usturătoare lecţie practică de viaţă şi de comportare morală.

Ideea comediei n-a fost servită în egală măsură de cei doi protagonişti. Ea a reieşit mai mult din jocul Victoriei Dinu (Agnès), care a adus în scenă candoarea şi naturaleţea cuvenită rolului, decît din contribuţia actoricească a lui Iulian Bradu (Arnolf), rutinieră şi conformă unei tradiţii depăşite. Scena mare a „maximelor" despre căsătorie a fost interpretată cu măsurată comicitate de către Victoria Dinu, actriţa subliniind absurditatea unor precepte care răpesc dreptul la personalitate al femeii faţă de bărbat. Iulian Bradu, în schimb, a complicat inutil mişcarea (s-a aşezat de repetate ori pe jos!), a precipitat recitarea (anulînd înţelesul unui sfert din dialog) şi a rîs tot timpul nefiresc, cînd trebuia şi cînd nu trebuia. Pe deasupra, şi-a împins personajul spre o senilizare excesivă (Arnolf, totuşi, n-are vîrsta şi înfăţişarea lui Arpagon!), care a denaturat în oarecare măsură raportul real dintre el şi Agnès.

Lui Horaţiu, Eugen Popescu i-a dat o alură prea romantică. abuzînd şi el de mişcare şi de haz forţat. Potrivită, în sobrietatea ei, ţinuta lui Petre Simionescu în Crisald.

Din punct de vedere regizoral, spectacolul — în genere bine condus — s-a dovedit deficitar în scena dintre Arnolf şi cei doi servitori (o bună compoziţie a realizat Călin Botez în Alain), cînd stăpînul îşi instruieşte slugile să-l alunge pe Horaţiu (actul IV, scena 4). Scena, de mare umor şi semnificaţie socială (stăpînul e îmbrîncit şi luat în derîdere de servitori), a rămas complet neînţeleasă de public, trezind nedumeriri. De asemenea, nesubliniată a rămas şi aspiraţia de parvenire socială a lui Arnolf, care se intitulează cu prostească mîndrie „de la Souche" (adică „seniorul de viţă veche", element neglijat şi de traducere, în comparaţie cu titulaturile, explicate, de Muşuroi şi Movilă — actul I, scena 1).

Decorul unic şi convenţional a fost interpretat de Mihail Gavrilov pe linia ideii centrale, zidurile aşezate în jumătate de hexagon, care se deschid alternativ în formă de cleşte, evocînd expresiv imaginea claustrării absurde la care e supusă Agnès. Supărător, în decor, este însă excesul de ghirlande de verdeaţă şi frunzişul care se caţără pe ziduri (atît ar fi fost deajuns) şi se revarsă abundent din sufite.

***

Bucurîndu-se de traducerea mult mai conformă, în spirit, cu originalul, a lui Aurel Baranga, *Vicleniile lui Scapin* au fost ferite, de la început, de pericolul unei excesive autohtonizări. Afirmaţia devine cu atît mai concludentă, cu cît calitatea traducerii l-a păstrat şi pe interpretul principal, Ştefan Bănică, în afara unui limbaj frust, spre care avea înclinaţii naturale. Se poate spune deci, din capul locului, că spectacolul molieresc de la Ploeşti a scăpat de vulgaritate. In schimb, n-a fost scînteietor şi plin de vervă, pe cît oferea textul (mult mai dens în sevă comică decît *Şcoala nevestelor*, unde interesează mai mult învăţătura morală).

Faptul se datorează în primul rînd lui Ştefan Bănică (Scapin), neaşteptat de reţinut şi nedispus să-şi desfăşoare verva de care e capabil în mod obişnuit. Dacă nu chiar toate, foarte multe din însuşirile scenice ale lui Scapin sînt proprii interpretului.

Dar contactul cu un mare clasic al comediei l-a inhibat pe Ştefan Bănică, i-a limitat gama de mijloace comice. Erou popular, din categoria „servitorilor", Scapin e o ripostă vie a geniului poporului, la inteligenţa preţioasă şi sterilă a aristocraţiei şi burgheziei parvenite. Ceea ce pentru cavaleri de tipul lui Octave şi Léandre sau pentru burghezii Argante şi Géronte constituie probleme insolubile, pentru Scapin nu e decît un prilej de desfăşurare a ingeniozităţii, a deşteptăciunii, a vervei, a gustului pentru farsă. Ştefan Bănică s-a mişcat cu destulă eleganţă şi sprinteneală, dar n-a fost acel havuz perpetuu de voie bună şi agerime care e Scapin, n-a avut hazul cuvenit. Considerăm acest fapt şi ca o deficienţă a regizorului Harry Eliad, care n-a izbutit să „elibereze" toate resursele comice ale actorului. De aceea, centrul de putere comică s-a mutat pe compoziţia izbutită a lui Dumitru Palade (Sylvèstre), care a conturat cu mult aplomb falsa prostie a unui servitor, de fapt din aceeaşi familie a lui Scapin. De asemenea reuşită, compoziţia lui Moţ Negoescu (Géronte). E firesc ca în scena bastonării lui Géronte să se rîdă: dar s-a rîs mai mult de expresia comică a lui Negoescu, decît de situaţia în care-l pune răzbunarea lui Scapin. Din restul distribuţiei s-a reliefat Victor Bucurescu (Argante), cu rezerve asupra emisiei vocale prea susţinute în forţă, dar mai ales Lupu Buznea (Octave), care s-a dovedit un excelent interpret de amorezi moliereşti, discret, atent la nuanţe, cald cînd e nevoie, cu echilibrat simţ al comicităţii. In sens negativ, s-a făcut remarcată Elena Nica Huzum (Zerbinette), datorită frivolităţii excesive şi rîsului supărător de forţat pe care le-a împrumutat personajului.

Decorul Eugeniei Buiuc Marinescu a acordat mult spaţiu de joc actorilor, reducîndu-se la trei panouri pictate (două laterale şi un fundal) şi un element — nelipsit — de fîntînă. Bine aerat, decorul a fost servit şi de lumina plină care a înviorat climatul locului în care se petrece acţiunea (Napoli).

Pentru ambele teatre, spectacolele acestea au constituit un prim pas de acomodare cu comedia molierească. Un pas destul de reuşit, în linii mari, graţie faptului că s-a plecat de la valorile realiste ale textelor şi nu de la false premise „stilistice". De unde, putem trage concluzia că pentru a-l reprezenta fidel pe Molière, e neapărat necesară o bună tălmăcire. Inainte de a fi o problemă de montare, de artă spectacologică, Molière rămîne o problemă de condiţie şi calitate a versiunii romîneşti. Iată cum atenţia asupra problemei traducerilor de calitate ne e atrasă de însăşi practica, de însăşi viaţa scenelor noastre.

Florian Potra

ECHILIBRUL ÎN SPECTACOL

Teatrul Naţional Craiova: *Ecaterina Teodoroiu* **de N. Tăutu**

Funcţia educativ-patriotică a piesei lui Nicolae Tăutu este îndeplinită atunci cînd, din colbul vremii, redăm spectatorului imaginea înnobilată, îmbogăţită de nimbul eroic, chipul viu şi totuşi de proporţii legendare al acestei Ioane d'Arc moderne a romînilor, care este Ecaterina Teodoroiu, eroina de la Jiu. Şi, în continuare, piesa mai e servită atunci cînd, pe lîngă întruchiparea acestui personaj istoric, aproape legendar, spectacolul se mai îmbogăţeşte şi cu fresca (tot vie şi ea) a societăţii acelei vremi, pentru ca astfel eroismul Ecaterinei, contrastînd cu climatul moral, specific clasei conducătoare de atunci, să dea morţii ei semnificaţia unei jertfe izvorîte din sentimentul patriotic, dar şi a unei pilde de civism şi moralitate, în comparaţie cu cei ce nu înţelegeau să-şi rişte nici măcar o unghie, pentru ţara pe care o conduceau.

Fără ca aceste sensuri ale piesei să fie greu de descifrat ori de redat, regizorul are a face faţă aci unei probleme de dozaj, de echilibru artistic, spre a nu crea un spectacol în care, pe de o parte, ambianţa patriotismului eroic să servească evoluţia personajelor socotite pozitive, dar, pe de altă parte, introducerea în scenă a celor negative să destrame această ambianţă, spre a o înlocui (asemenea unui divertisment) cu un fel de atmosferă de comedie bufă.

Am asistat, la Craiova, la o piesă în care, o echipă de dramă a dat: viaţă, spiritualitate şi nobleţe eroinei de la Jiu, prin jocul Silviei Popovici; caracter şi forţă de convingere colonelului patriot Dobre, slujit cu multă dăruire pe scenă de către

Amza Pellea; romantism și eleganță sufletească sublocotenentului Pănoiu, logodnicul Ecaterinei, prin jocul sobru și discret al lui Gheorghe Cozorici; savoare și autencitate majurului Stavrat, redat de Manu Nedeianu cu vervă comică dar și cu accente calde, umane.

Ecaterina Teodoroiu a căpătat, în interpretarea actriței de la Craiova, trăsăturile unui puternic caracter, mînat de o voință neclintită și de conștiința datoriei patriotice. Silvia Popovici a știut să imprime personajului și o notă lirică, și căldură, fiind în același timp, de o mare discreție, care a înzestrat-o pe Ecaterina Teodoroiu cu o umanitate și o gingășie, dificile de redat din pricina imaginii oarecum unilaterale pe care ne-au lăsat-o despre ea relatările și documentele istorice. Astfel, în scenele atît de scurte dar și atît de emoționante, pe care Silvia Popovici le-a creat cu partenerul ei Gheorghe Cozorici, latura aceasta romantică a ambelor personaje nu a devenit dulceagă, ci s-a înălțat spre o poezie reținută și profundă.

Colonelul Dobre a căpătat prin Amza Pellea fizionomia unui caracter dăltuit în piatră, pentru care patriotismul nu este o podoabă de paradă sau prilej de realizare a unor interese meschine, ci exprimă sentimentele curate ale unui ostaș care își apără țara și împotriva dușmanului dinafară, dar vede și-l împroașcă cu oprobriul său și pe cel dinăuntru — clasa conducătoare. Am reținut la Amza Pellea dorința de a înzestra fiecare replică cu o trăire efectivă, cu emoționalitate, evitînd ostentația. Și aceasta l-a condus la o realizare autentică, i-a înlesnit ocolirea tonurilor de fals patriotism. Manu Nedeianu are meritul de a fi fost, așa cum spuneam și mai sus, foarte autentic în rolul lui Stavrat, un rol care invită, prin toată structura lui, la șarjă. Dar Manu Nedeianu nu a șarjat, ci a știut să dozeze, în această întruchipare a majurului Stavrat, anumite trăsături bonome, împreună cu acele apucături și deprinderi ce dau conturul specific acestui personaj. Dar a mai știut, actorul de la Craiova, să nu ascundă sub virtuozități actoricești și acea latură — destul de puțin evidentă dar existentă totuși — a umanității, pe care Stavrat o manifestă, cel puțin atunci cînd își apără fiul și acceptă sacrificiul de sine spre a-l salva.

Pe de altă parte însă, și o spun cu tot regretul, unitatea spectacolului de la Craiova a avut de suferit din pricina faptului că regia a încercat să creeze acel divertisment comic, prin exploatarea în acest sens a celor două personaje privite cu ochi satiric de autor — prințesa Ghika, în interpretarea actriței Madeleine Nedeianu, și prințesa Mavrodini, întruchipată de Margot Boteanu-Păcuraru. Aducerea acestora în scenă ca un divertisment comic a dăunat în mod cert climatului dramatic, cel puțin din următoarele puncte de vedere: în primul rînd, apariția acestor „doamne" a fost atît de excesiv și de exterior satirizată, încît au devenit niște caricaturi penibile, grotești și agresive. Pînă la urmă, evoluția lor scenică a luat caracterul de farsă, prefăcindu-se într-un număr comic în sine. Faptul acesta nu a slujit însă la întruchiparea unor exemplare ale unei lumi pe care istoria a condamnat-o, o lume despre care spectatorul nostru știe că era o prezență mult mai puțin comică, în schimb mult mai odioasă. (Și aci aș face o paranteză spre a atrage atenția că o șarjă nedibace, socotită în mod eronat satiră, creează o distonanță în spectacol și un fel de nouă receptivitate a spectatorului, tentat să guste și să aplaude o farsă care, la drept vorbind, diminuează elementul satiric, sporind în schimb predispoziția pentru amuzament. Și apoi, atribuind acestor personaje, care aduc o atmosferă de farsă pe scenă, răsplata însoțită de simpatie și aplauze, se schimbă pînă la urmă însăși intenția și destinația ce le-au fost hărăzite de textul dramatic.) In al doilea rînd, aceste apariții au dăunat, așa cum au fost ele concepute, desfășurării armonioase a acțiunii prin lungimea și stăruința cu care au fost menținute la rampă.

Toate acestea au fost posibile pentru că preocuparea de a le pune în contrast cu fondul și dramatismul momentului a dispărut pentru o bucată de vreme din preocuparea regiei. Spectacolului de la Craiova i-a lipsit, așadar, *măsura*, sau mai exact, i-a lipsit *echilibrul*, care ar fi condus la crearea unei atmosfere în care personajele, fie ele oricît de diferite ca structură, să coexiste pe același plan în încercarea de a făuri ceea ce se cheamă *climatul piesei*. Nu comentez acum și aci scenografia acestui spectacol, pe care nu o aprob, pentru că îmi rezerv dreptul să revin altă dată, și nu prea tîrziu, asupra acestui aspect al activității de la Craiova, care începe să devină o serioasă problemă.

Mircea Alexandrescu

O GLUMĂ LA NAȚIONAL

Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Sălbaticii* de S. Mihalkov

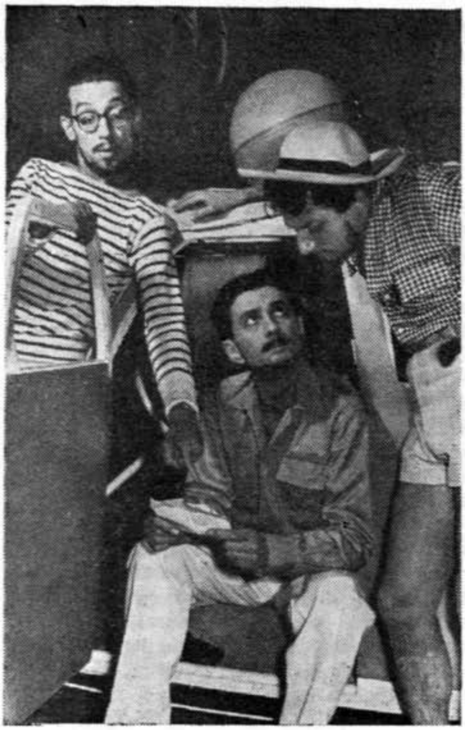
Desigur, *nu dintr-o eroare de principiu,* factorii coordonatori ai repertoriului primei noastre scene au înscris printre premierele acestui început de an „gluma" lui Serghei Mihalkov intitulată lapidar *Sălbaticii.* Cel mult dintr-o neglijență de moment. Pentru că piesa, așa cum e scrisă și așa cum se definește, aparține unui gen desigur nu minor, dar oricum de competența unei alte scene; a uneia care caută, pare-se neinspirată, de mai multă vreme, lucrări asemănătoare ce i-ar îndreptăți și susține existența. Aparține acelui gen de comedie ușoară din care au făcut parte și *Suflete de hîrtie* (jucată, iarăși nu se știe de ce, nu la „C. Tănase" ci la „Armatei") și *Masca lui Neptun* (jucată la Teatrul Tineretului) și *Misterul de la Hotel Poiana* și altele. „Ușoară", nu prin absența unui anumit fond de idei, a unei problematici; ușoară prin modalitatea de tratare a acestui fond, prin mijloacele artistice întrebuințate întru exprimarea acestui conținut, prin gen. Prin acel gen de care teatrul chemat să-l reprezinte se consideră văduvit și care totuși există și se produce de cele mai multe ori sub alte auspicii, pe alte scene, în alte perspective Așa cum se întîmplă acum cu *Sălbaticii,* despre care, în afara acesteia, nu putem face alte rezerve.

L-am cunoscut și l-am aplaudat pe Radu Beligan în nenumărate roluri de comedie. Era și firesc să-l cunoaștem și să-l aplaudăm la începuturile sale regizorale tot pentru o comedie. Asemenea *Racilor* (a aceluiași autor), *Sălbaticii* este o glumă cu tîlc. Fără a urmări obiectivele demascatoare ale satirei, ea pune o problemă și promovează o idee în cadrul și limitele farsei, demonstrînd într-o formă spirituală consecințele unui viciu de logică. Provocă astfel, spre deosebire de satiră, rîsul aprobativ, prin contradicția comică existentă între mentalitatea eroilor și împrejurarea creată. Despre ce eroare este vorba ? Un fizician, un medic veterinar și un membru al unei ambasade sovietice hotărăsc să-și petreacă luna de vacanță în condițiile celei mai intransigente izolări de lume, a celei mai depline independențe și solitudini posibile. Poposesc astfel pe malul pustiu al unei mări, alcătuiesc un regulament ale cărui prescripții sînt pecetluite de jurămîntul comun (repetat mai apoi ca o implacabilă mustrare) și, încercînd să se adapteze neobișnuitului situației, devin din zi în zi mai irascibili, mai nervoși, mai nemulțumiți. Pentru că realitatea, rațiunea firii dezmint asemenea posibilități. Toate sforțările de a nu se abate o clipă de la prevederile regulamentului se dovedesc incompatibile cu felul lor de a gîndi și de a se manifesta. Conflictul se naște și se desfășoară astfel pe baza acestei contradicții. Tîlcul glumei se desprinde de aici. El demonstrează arbitrariul separării, fie chiar vremelnice, de colectivitate a unor oameni crescuți, formați și legați prin toate fibrele sufletului de ea. Comedia nu dezvăluie, așadar, un viciu social, un aspect negativ, dăunător, ci este — cel mult — o pledoarie împotriva extravaganțelor, împotriva evadărilor absurde și gratuite.

Acceptînd-o și considerînd-o ca atare, ea poate constitui o inspirată sursă de optimism. Este străbătută de spontaneitate și vervă, de spirit și umor. Solicită zîmbetul și uneori chiar, rîsul.

In calitate de regizor, Radu Beligan și-a propus o montare de gen. A demonstrat astfel discernămînt artistic, de la însăși alcătuirea distribuției și pînă la operația de finisare a întregului spectacol. O echipă de tineri actori, formată din Mihai Fotino, Matei Gheorghiu, Victor Moldovan, Eva Pătrășcanu-Anghelescu și Victoria Gagialov, a muncit cu însuflețire la întruchiparea scenică a chipurilor de „sălbatici", schițînd, în parte și în ansamblu, o imagine luminoasă a personajelor din piesă.

Cele șase tablouri se caracterizează printr-un ritm vioi, antrenant, printr-o alură de exuberanță tinerească, în care momentele de frondă între cele două grupuri, de ezitare și de căutare reciprocă sînt subliniate sugestiv și susținute inspirat, prin mijloace comice suculente. Spectacolul pune și rezolvă contradicția *între caractere și situații.* Încă din primul tablou, expozitiv, în care luăm cunoștință de bizara hotărîre a eroilor, interpretarea lui Victor Moldovan, Matei Gheorghiu și Mihai Fotino relevă că această hotărîre îi stingherește, din ce în ce mai mult și că acceptă ridicolul ca pe o mustrare de cuget. Entuziasmul a dispărut; prietenii, în virtutea cuvîntului dat, se feresc să-și exprime deschis nemulțumirea. Incep să calce însă, conștient sau inconștient, prescripțiile regulamentului, culminînd se pare cu abaterea realizată de celibatarii Rubakin și Liubeskin, care se îndrăgostesc de vecinele sosite pe neașteptate. Singurul personaj căsătorit, Sundukov,



Scenă din actul I

privește cu dezamăgire cum se spulberă definitiv perspectiva unei existențe robinsoniene, deși în cugetul său o consideră inutilă.

Farsa o declanșează apariția a două fete — îmblînzitoarea de lei Zoia și actrița de cinema Silvia — care solicită cu încăpățînare locul ocupat de ei și, în cele din urmă, se instalează, din răzbunare și cu tainice gînduri, alături, pe aceeași plajă și la doi pași de adversari. Adepte — într-o formă ceva mai temperată — a aceleiași „sălbăticii", între ele și „bărboșii" fanatici se naște o curiozitate reciprocă, insistentă și progresivă, stimulată mai ales de aparențe (indiferența ostentativă, evitarea oricărei formule de politețä). Rezultatul? Sfîrșesc prin a se îndrăgosti.

Zoia și Silvia au fost interpretate de Eva Pătrășcanu-Anghelescu care a creat un personaj de un farmec autentic, dovedind sinceritate și grație — în ciuda profesiunii pe care o reprezenta (îmblînzitoare de lei) și, respectiv, Victoria Gagialov care, neavînd de depus eforturi prea mari de interpretare, a fost ceea ce pretinde și rolul, o actriță frumoasă. Adversarii au format un cuplu omogen, plin de farmec și pitoresc. Un savant sceptic și mucalit — Matei Gheorghiu; un membru al corpului diplomatic expansiv — Victor Moldovan; un doctor grijuliu și concesiv, de o neasemuită discreție — Mihai Fotino.

Lucrate în culori vii, luminoase, sugerînd perspectiva și contribuind la atmosfera tinerească a spectacolului, decorurile semnate de M. Tofan pot fi considerate ca o excelentă exprimare plastică a concepției regizorale. Ne-au surprins plăcut cele două mașini de carton; ne-a impresionat vaporul minuscul care se profilează la un moment dat pe fundal și navighează lin în sunetele melancolice ale unei armonici mînuite de un marinar-păpușă; și ne-a plăcut iarăși soarele legat cu sfoară, care privește totul cu uimire copilărească, care rîde și plînge după gravitatea sau suavitatea momentului.

După toate peripețiile, în final, doctorul o regăsește pe Zoia. Primul gînd și prima lor privire se îndreaptă către prietenii îndepărtați, către lumea „civilizată" de care au crezut că se pot dispensa măcar în joacă. Amîndoi flutură batista către marinarul minuscul care se îndepărtează cîntînd, și soarele — acest personaj care a participat fără voie la peripețiile nevinovate — înțelege și acceptă gluma, comentînd-o parcă discret și amuzîndu-se.

C. Paraschivescu

NUMAI O AMINTIRE A MIRANDOLINEI

Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Hangița* **de Goldoni**

Cu apetitul lui sprințar de viață în mișcare, numai ochi și urechi la tot ce se petrece împrejur, într-o Veneție care nu permite izolarea, lui Goldoni și penei sale nu puteau să le scape tocmai figura cea mai vie și mai evidentă din cîte se ofereau observației cotidiene. Impletind dantele în fața caselor din Chioggia, intrînd cu o

Scenă din actul II

cochetă sfială în judecătoria din Feltre, călătorind pe mare în barca actorilor, umplînd cu limbuţia lor pieţele şi canalurile Veneţiei, zeci şi sute de Colombine şi Coralline s-au perindat prin faţa lui Goldoni, deosebite la chip, dar mereu cu aceeaşi fire deschisă, cu replica gata să sară ca din arc, vesele şi înfloritoare. Sînt fetele şi femeile din popor, pe care *commedia dell'arte* le sintetizase de mult în masca fixă a subretei, „ la servetta". Dar aceasta ajunsese, pe timpul lui Goldoni, o păpuşă mecanică, dezarticulată, fără sînge. Goldoni a readus-o la viaţă îmbrăcînd-o — după chipul şi asemănarea Corallinelor şi Colombinelor din realitate — în fusta înfoiată a portului popular, i-a pus panglicuţe de catifea la mîini şi maci în păr, şi i-a insuflat ritmul viu al fiinţelor din carne şi oase.

In plus, o întîmplare a făcut ca teatrul Sant'Angelo, cu care colabora Goldoni, să angajeze (prin 1751) o îndrăcită şi irezistibilă „subretă", pe Maddalena Marliani. Cum Goldoni, ca Shakespeare sau Cehov, obişnuia să-şi scrie piesele „avînd înaintea ochilor caracterul actorilor care urmau să le joace", întîlnirea cu Marliani a dus la crearea unei serii de roluri pentru ea (în *Castalda, Slujnica drăgăstoasă, Femeile geloase)*, culminînd cu nepieritoarea capodoperă *Hangiţa.*

Aşa s-a născut Mirandolina : zugrăvită, în sinteză, după modelul viu şi multiplu al realităţii şi pe măsura calităţilor particulare ale unei actriţe de mare talent.

S-a spus, nu fără dreptate, că Mirandolina e „femeia secolului al XVIII-lea, spirituală şi poruncitoare, trăgînd după sine un cîrd de curtezani *(cicisbei)*, femeia tuturor timpurilor, îndrăgostită şi geloasă de puterea ei femeiască". De fapt, ea e chintesenţa observaţiei lui Goldoni în lumea sufletească a femeii, cu trăsături caracteristice, mai mult sau mai puţin general valabile. Dar cu aceasta nu s-a spus esenţialul. Trebuie observat şi subliniat că atît personajele din *Hangiţa,* cît şi conflictul şi relaţiile dintre ele sînt ancorate într-o anumită realitate, căpătînd o precisă determinare socială. Prototipul feminin prinde viaţă în chipul unei fete din popor, care străluceşte şi se ridică peste clasele dominante, ironizate şi puse în ridicol. Mirandolina este expresia cristalină a poporului venet şi a dragostei lui Goldoni pentru el.

Goldoni foloseşte şi prilejul *Hangiţei* pentru a arunca săgeţi de ironie la adresa nobilimii. Polemica e evidentă : grupul celor trei curtezani ai Mirandolinei e aristocratic. Diferenţierea e făcută numai la nivelul stării de prosperitate (Contele de Albafiorita, bogat ; marchizul de Forlipopoli, scăpătat, intr-un proces de decădere a feudalității, care nu scapă lui Goldoni) sau al temperamentului (intratabilul cavaler de Ripafratta). In rest, cei trei sînt legați prin aceleași maniere și prejudecăți, prin aceleași concepții de viață. Evitîndu-i sau ispitindu-i, țesîndu-le capcane, în care îi atrage și apoi rîde de ei, ca Scapin de Géronte, cel vîrît în sac, Mirandolina se distinge și printr-o sănătoasă judecată morală și socială. In final, ea își oferă mîna și inima lui Fabrizio, băiatul de la han, de care o leagă nu numai dragostea, ci și un întreg mod de a concepe viața. Astfel, reușita lui Goldoni e dublă: pictură, cu toată paleta, a unui nepieritor tip de eroină populară și, în același timp, satirizare a clasei feudale.

Din punct de vedere actoricesc, Mirandolina face parte din familia Catarinei lui Shakespeare și a Pantofăresei lui Lorca, pentru a cita două extreme în timp. Rolul acesta cere actriței prospețimea și sinceritatea de atitudini a fetei din popor, agerimea de minte a femeii conștiente de resursele ei, dar, mai ales, cere să fie „ușoară ca aerul și cristalină ca apele unui diamant“ (cum se spunea despre Eleonora Duse în acest rol). Mirandolina e reprezentanta unei întregi psihologii, de aceea claviatura jocului ei e vastă și plină de nuanțe. Lupta cu curtezanii aristocrați și „convertirea“ lui Ripafratta sînt adevărate bijuterii de artă teatrală.

Din cîte calități i se cer Hangiței, Sanda Toma are o anumită candoare și o anumită vervă, care, bine îndrumate, ar fi putut concura la siluetarea măcar aproximativă a eroinei. Dar regia lui Sică Alexandrescu n-a înțeles să folosească și să potențeze asemenea virtuți. In viziunea regizorului, candoarea Sandei Toma s-a topit într-o șiretenie cusută cu ață albă, iar verva — actrița știe să perleze o replică sau un șir de replici — s-a convertit într-un fel de limbuție, într-o descărcare fără gradație a cuvintelor. Mirandolina Sandei Toma a fost drăgălașă, în general voioasă (au fost și clipe de rîs forțat), și uneori amuzantă — dar atît. Ca și în cazul *Minunatei pantofărese*, de la Studio, e vorba și aici de un joc miniatural, redus la scară față de proporțiile firești ale personajului. Sanda Toma, al cărei talent îl recunosc și apreciez, a fost de data aceasta, pe scenă, ca unul din bibelourile grațioase ce reproduc, sub formă de suvenir, statura unei interprete reale. Actrița a adus aminte de Mirandolina, dar n-a fost Mirandolina: fiindcă n-are experiența scenică și de viață necesară (peste vreo 10 ani, cred, va putea relua cu succes acest rol) și fiindcă n-a avut parte de o viziune regizorală care să-i pună în valoare resursele efective.

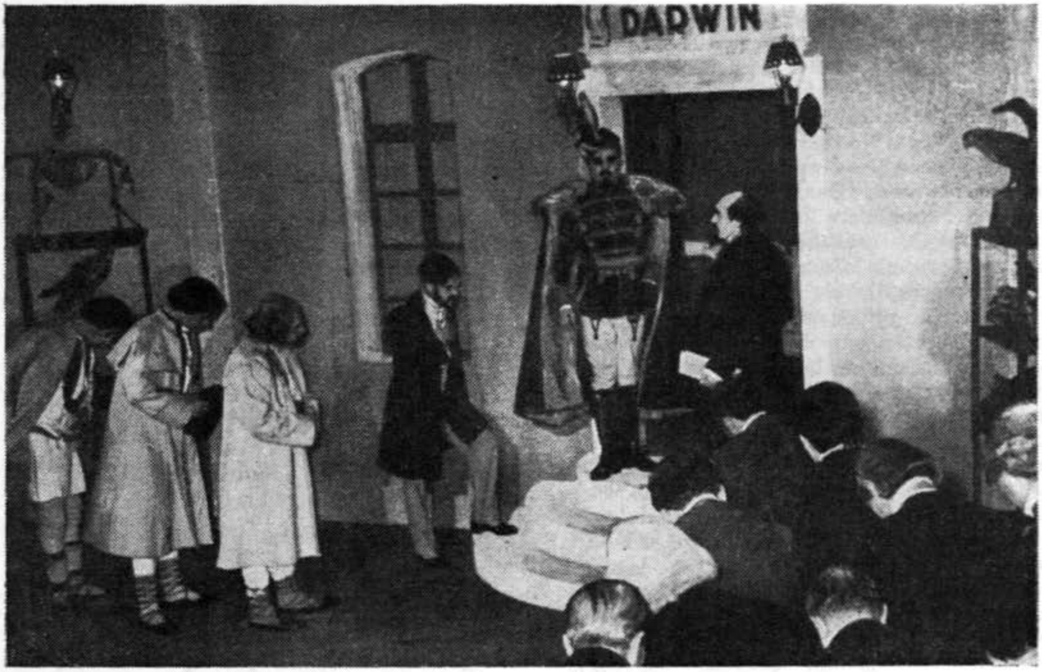
Concepția regizorului, în care se integrează și traducerea „liberă“ (tot a lui Sică Alexandrescu), n-a dus și nu putea duce la un spectacol de justă amprentă goldoniană. Hangița de la Național n-a avut savoarea specifică a comediilor lui Goldoni, care ar fi trebuit să rezulte din caracterul popular al eroinei principale și din satirizarea mai mult sau mai puțin subtilă a aristocrației, prin desfășurarea unui joc psihologic gradat cu măiestrie. Mult lăudatul simț al ritmului, prezent în spectacolele lui Sică Alexandrescu, n-a lipsit nici aici. Dar atît nu ajunge. Și libelula și bondarul zboară. Dar e o diferență, între ei, de străvezime și grație!

„Libertatea“ traducătorului de a împăna versiunea în limba romînă cu tot felul de „oleo!“, „musai“, „mă duci“ (în sensul de mă-nșeli), ca și cu moduri comice ca „mă ... nu mă ... mă“ (pentru „mă iubește, nu mă iubește“) etc., s-a revărsat într-un tipar regizoral din care a lipsit gentilețea originalului, înlocuită cu un joc scenic frust și, psihologicește, descoperit. (Ar trebui lăsați și spectatorii să-și dea contribuția lor de curiozitate și fantezie, nu să li se arate la tot pasul nodurile de urzeală ale acțiunii.) De aceea, nici contrastul social dintre factorii conflictului n-a reieșit în toată semnificația lui, iar unii interpreți, ca foarte talentatul C. Rauțchi, pur și simplu n-au dezvăluit nici un fel de sens sau supratemă. Marchizul de Forlipopoli, tradus scenic de Rauțchi, n-a făcut decît să debiteze un text, fără miez și fără forță comică.

În cavalerul de Ripafratta, Al. Alexandrescu-Vrancea a vorbit tot timpul în două registre, și numai în două: cînd baritonal, cînd — și mai ales — în acute prelungite pînă la pierderea suflului. Mai conturat ca fizionomie, deci ca sens, mi s-a părut Ovid Teodorescu (contele de Albafiorita), dar actorul n-a renunțat încă la „efectele“ din programele lui de estradă. Damian Crîșmaru (Fabrizio) nu s-a simțit prea la largul lui în comedie, totuși a împrumutat personajului o căldură care l-a făcut agreabil. In sfîrșit, cuplul de actrițe-false aristocrate, Ortensia și Deianira a găsit în Cella Dima și Coca Andronescu, două interprete capabile să amuze și să se amuze cu umor.

Hangița, care constituie, după *Bădăranii*, semnul unei continuități de interes față de opera goldoniană la Teatrul Național „I L. Caragiale“, n-a constituit în schimb un pas înainte spre stil și spre o superioară ținută și interpretare artistică.

Silviu Gal



Scenă din „Povestea Unirii" — Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi.

DINCOLO SAU ÎN LIMITA TEXTULUI

Teatrul Naţional Iaşi: *Povestea Unirii*, **de Tudor Şoimaru**
Teatrul Tineretului: *Vodă Cuza şi Unirea*, **de Tudor Şoimaru *)**

Spectacolele aniversare, festive, în ciuda veşmintelor bogate sărbătoreşti şi a atmosferei solemne, au o soartă vremelnică, pieritoare. Intuind lipsa de eficienţă a unei asemenea manifestări artistice, cele două teatre care au dat viaţă scenică piesei lui Tudor Şoimaru închinată actului Unirii, au reliefat în primul rînd valenţele ei artistice ce-i conferă permanenţă dincolo de clipa aniversării. Piesele Unirii [1] s-au inscris astfel în repertoriu, devenind obiect de studiu şi creaţie pentru cîteva colective teatrale.

Piesă de evocare istorică cu dialogul de un epic pronunţat, lipsită de minuţia detaliului riguros, dar colorată romantic de suflul legendei şi de amănuntul anecdotic, *Povestea Unirii* e armonios echilibrată in dozarea participării maselor populare la actul istoric al Unirii. Reliefînd în acelaşi prim plan figura lui Cuza, grupul ţăranilor şi cel al boierilor unionişti — piesa încearcă şi reuşeşte o tratare de ansamblu a momentului istoric. Ceea ce constituie o primă şi importantă premisă pentru o montare în care reconstituirea istorică să se îmbine cu elementul fanteziei artistice creatoare. Se ştie că o anumită tradiţie a teatrului nostru a pus unor spectacole istorice, insigne „patriotice" ţipătoare, făcînd concesii „gustului" publicului, pentru istoria romanţată melodramatică. Cu atît mai vizibilă a apărut de astă dată eliberarea acestor spectacole de servitutea fastului istoric şi de respectiva demagogie artistică.

„Ca mai toţi regizorii generaţiei mele, temîndu-mă de praful şi mucegaiul istoric, care adesea îmbîcsesc asemenea praznice naţionale, adusesem cu mine un proiect de spectacol gîndit, momentan oarecum stilizat, chipurile — modern". Această sinceră mărturisire a regizorului spectacolului de la Naționalul din Iași, — Miron Niculescu — înscrisă în caietul-program, avertizează de la bun început spectatorii despre o nouă și actuală concepție a spectacolului fundat pe o piesă istorică. Dar, după cum mărturisește în continuare același caiet-program, veleitățile de „stilizare" și „modernism" ale regizorului Miron Niculescu s-au lovit de proporțiile și spiritul Unirii ieșene ; de prezența personajelor piesei, care dăinuie concret în orașul secular, prin statuile și ulițele însemnate la fiecare pas de amintirea umbrelor istorice. Prin firea lucrurilor, „episodul moldovenesc al Unirii" nu suferă în orașul-leagăn al evenimentului, altoiuri artistice abstracte, derivînd din exercițiu steril. S-a mai pus problema acordării acestui spectacol cu sala impunătoare (admirabil restaurată) cu fosă de orchestră, a vechiului Teatru Național din Iași, el însuși sugerînd istoria și obligînd la solemnitate. Ca atare, spectacolul de la Teatrul Național din Iași a fost fidel tradiției, bunei tradiții a acestui colectiv, convenind mai cu seamă acestei piese și caracterului ei ușor declamatoriu, vag romantic. Muzica simfonică și corală, textele folclorice introduse întregesc piesa, subliniind ideile de bază, marcînd atmosfera epocii. Tratarea innoitoare a materialului istoric, într-o concepție regizorală îndrăzneață, eliberată de clișee, s-a grefat pe spiritul tradițional al colectivului și astfel, cu apariții suculente ca cele ale popularului actor Miluță Gheorghiu în rolul său de tradiție Baba Hîrca, cu strigături moldovenești locale, cu lexicul autentic al Țării de Sus, s-a realizat un spectacol popular usor vodevilesc, adecvat scenei ieșene. Regia a mers spre detaliul istoric stilizat, căutînd să dea cît mai multă autenticitate (vezi asemănarea fizică a personajelor cu portretele din cărțile de istorie) eroilor sau unor locuri de acțiune ca Muzeul Științelor Naturale, sediul istoric al Unirii ieșene etc. Decorurile au slujit cu fidelitate această concepție, rezultînd o conexiune armonioasă între cadrul plastic și mesajul ideologic. Astfel, micile detalii arhitectonice ca proiectarea discretă pe un fundal al bisericii Trei Ierarhi, cromatica în tonuri verzi a actului II sugerînd dependența de steagul otoman, costumele, întreaga ambianță contribuie la o puternică subliniere a locurilor acțiunii și tot ce e legat de aceasta. Spectacolul de la Iași oferă și o viziune creatoare asupra textului : sezisîndu-se linia principală a conflictului și caracterul esențial cu valoare documentară al unor replici, s-au eliminat cu discernămînt scene și dialoguri nesemnifi-

---

*) Pentru a înlătura confuzia precizăm că e vorba de aceeaşi piesă.

[1] *Cuza Vodă* de M. Ştefănescu, la ora scrierii acestor rînduri, n-a prilejuit decît un moment festiv în ziua serbării Centenarului.

Scenă din „Vodă Cuza și Unirea" — Teatrul Tineretului.

cative pentru tendinţa generală a piesei, după cum, s-a efectuat o operaţie de „curăţire" a lexicului de particularităţile munteneşti. Astfel, s-a obţinut o vădită subliniere a mesajului bogat în idei, a învăţămintelor istorice, fără alunecarea în anecdotic şi colateral, care primejduia spectacolul într-o anumită măsură. Reproşăm însă spectacolului ieşean o vădită scădere a ritmului dramatic după finalul — artistic realizat — al actului II, o lipsă de susţinere a polilor conflictului, cînd piesa oferă jaloanele unei creşteri dramatice indiscutabile. Dacă actul I compune, în tonurile delicate ale unui pastel de Alecsandri, atmosfera conacului de la Mînjina, precizînd înfruntarea dintre unionişti şi separatişti, actul II, desenînd în trăsături ascuţite ciocnirea dintre Cuza şi Vogoride, se încheie triumfal, în sunetele Horei Unirii, epuizînd parcă pentru restul spectacolului resursele de fantezie creatoare şi de ritm scenic.

***

Spectacolul de pe scena Teatrului Tineretului a fost conceput pe alte coordonate. Desigur, nu optăm pentru punctul de vedere învechit şi preconceput, care caută în spectacolul pe temă istorică amănuntul de autenticitate meticuloasă, asemănarea şcolărească, veracitatea naturalistă. Spectacolul bucureştean n-a urmărit să redea cu fidelitate caracterul istoric al piesei, alegînd o linie independentă în desenul regizoral şi scenografic. Şi faptul că nu se recurge la redarea asemănării fizice a personajelor, la detaliul costumului de epocă sau la melodiile respective, nu poate constitui în sine motivul unei obiecţii critice. Totuşi, cînd în primul act fundalul ce reprezintă conacul boieresc de la Mînjina (consemnat şi descris în amintirile lui Ion Ghica, Alecu Russo) seamănă cu o vilă C.C.S. de la Eforie, cînd personajele fără excepţie vorbesc cu „venişi", „văzuşi". şi din cînd în cînd introduc cîte un „aiasta" sau „sorghit", cînd venerabilul şi bătrînul paşoptist Costache Negri merge fugind prin scenă ca un băieţandru şi cînd Catinca Vogoride, fiica boierului-poet Costache Conachi e îmbrăcată într-o rochie de nylon şi cu bijuterii tip 1959, aceasta nu mai inseamnă o

Miluţă Gheorghiu (Actorul Luchian) în „Povestea Unirii".

Miluţă Gheorghiu (Baba Hîrca) în „Povestea Unirii".

viziune contemporană, esenţializată asupra textului, ci lipsă de grijă faţă de text, faţă de finisarea spectacolului.

Dacă eliminăm aceste amănunte supărătoare, observăm că spectacolul bucureştean, deşi lipsit de o atitudine marcată a regiei (N. Massim) faţă de text, manifestă o creştere dramatică a ultimelor două acte, o intensitate accentuată a ritmului, încît această ultimă parte a piesei ne relevă valori neaşteptate, care s-au pierdut în versiunea ieşeană. In condiţiile unei scene reduse şi ale unui egal de mare număr de personaje, mişcarea, deşi mai puţin elegantă ca la Iaşi, are vigoare scenică şi multă expresivitate. Interesantă, mai cu seamă, ni s-a părut rezolvarea ultimului act, care împlineşte, firesc si armonios, elementele dramatice, pregătite în vederea unui final triumfal şi emoţionant.

O problemă esenţială în aceste spectacole, şi care condiţionează elementul înnoitor al viziunii istorice, este realizarea figurii lui Cuza, raportarea justă a eroului la proporţiile evenimentului si la participanţii respectivi. Pe scena ieşeană, Cuza, în interpretarea lui Ion Schimbischi, aduce o prezenţă scenică luminoasă, un fizic prestant, dar nu se ridică în echilibrul compoziţiei deasupra celorlalţi interpreţi. Se pare că regizoral aceasta ţine de concepţia spectacolului, remarcăm totuşi că o nuanţă în plus, în accentuarea personalităţii eroului, ar fi întregit fizionomia spectacolului. Al. Critico, dimpotrivă, este elementul motrice care sudează spectacolul bucureştean. Răsturnîndu-ne imaginea curentă despre popularul domnitor (şi căreia Schimbischi îi rămîne tributar cu fidelitate), Critico ne oferă silueta unui om uşor obosit, uşor blazat, de o maximă forţă cerebrală şi crispată interiorizare, care se umanizează treptat, ajunge la sfîşietoare accente tragice (înfruntarea lui Vogoride), culminînd în final cu tonul de o robustă încredere în cauza pentru care a luptat. Evident, influenţa creaţiei din *Viforul* lasă amprente vizibile asupra noului rol şi, la ora cînd scriem aceste rînduri, credem că concepţia actorului asupra personajului Cuza nu este încă pe deplin cristalizată. Un amănunt semnificativ este faptul că în spectacolul Naţionalului ieşean prezenţa lui Cuza-Schimbischi se împlineşte scenic mai cu seamă prin integrarea personajului în grupul celorlalţi unionişti: Alecsandri (C. Dinulescu), Costache Negri (Ion Lascăr), M. Kogălniceanu (S. Taişler). Accentele capătă forţă, replicile se întăresc în semnificaţii şi adevăruri. La Bucureşti însă, prezenţa lui Critico umbreşte celelalte personaje, le dizolvă prezenţa scenică, astfel că, în anumite momente, inconsistenţa dramatică a rolurilor lui Alecsandri (G. Păunescu) şi Kogălniceanu (G. Andreescu) transpare supărător.

Greutate egală cu rolul lui Cuza în spectacol îl are grupul de ţărani, în frunte cu Ion Roată. Regia spectacolului ieşean, a tratat acest important element al piesei ca pe un singur personaj colectiv, reliefînd ca în tehnica baso-reliefului pe rînd cîte unul din eroii ţărani. În nici un caz nu l-a detaşat pe Ion Roată de grup. Astfel, creaţia a fost colectivă şi reuşita ei se datoreşte în egală măsură lui Neculai Veniaş (Moş Sava), C. Cadeschi (Trofim), Mihai Grosariu (Ion Roată) şi Adrian Tuca (Ioniţă). In atmosfera uşor vodevilească a actului I, Neculai Veniaş (Moş Sava) aduce un fior dramatic realist, amănunt eludat în spectacolul de la Teatrul Tineretului, în care P. Dem. Dragoman imprimă personajului o ţinută exterioară, artificială. Pe scena bucureşteană regia a interpus o distanţă evidentă între personajul Ion Roată şi ceilalţi ţărani, acestuia revenindu-i o prezenţă scenică aproape continuă. C. Cristel realizează în acest rol un moment intens dramatic în actul III (în înfruntarea cu boierul Lambrino), ca să releve apoi, în ultimul act, accente deosebit de profunde în exprimarea amărăciunii şi dezamăgirii ţăranilor, care au rămas impilaţi şi după Unire. Faptul că, precum am mai spus, în spectacolul din Bucureşti nu s-a mers la sublinierea caracterului şi particularităţilor specifice, istorice, ale personajelor, determină ca linia compoziţiei lui C. Cristel să aibă un caracter mai larg, de generalizare a tipului de ţăran din epocă şi nu de conturare a lui Moş Ion Roată aşa cum ni l-a lăsat tradiţia poveştilor lui Creangă şi anecdotelor orale.

Ocupîndu-ne de latura interpretării, relevăm ca o trăsătură caracteristică a spectacolului ieşean, jocul omogen, stilul unitar, armonioasa fuzionare a rolurilor. Un relief deosebit au căpătat pe scena Naţionalului din Iaşi, două interpretări: Miluţă Gheorghiu (Luchian) şi Ştefan Dăncinescu (Vogoride). In comparaţie cu interpretul bucureştean al rolului Luchian (G. Oprina), Miluţă Gheorghiu, un „clasic" al rolului Baba Hîrca, deţine marele avans al farmecului şi prezenţei scenice. Deosebit de interesantă ni s-a părut însă compoziţia inteligentă a lui Ştefan Dăncinescu în rolul lui Vogoride. Satirizîndu-şi cu subtilitate personajul, actorul dezvăluie gama întinsă a ticăloşiei caimacamului, apăsînd cu virtuozitate cînd pe uşurinţa sentimentală şi pe evidenta lipsă de scrupule, cînd pe caracterul veros al feudalului, unealtă a voinţei puterilor străine. In acelaşi rol, H. Polizu a jucat unilateral, mizînd doar pe replică, ce demască de la sine caracterul personajului, renunţînd la resursele de satirizare comică, existente latent în text. Apăsarea pe „grecismul" dicției, ni s-a părut deficitară și tributară unui învechit stil de joc, la ambii interpreți; dar, la H. Polizu este cu deosebire artificial alcătuită, după cum neconformă cu ținuta personajului apare bătaia cu pumnul, în ușa iatacului Catincăi, în finalul actului II.

Rolul boierului separatist Alecu Balș, exponentul adversarilor Unirii, a fost realizat în maniere diferite, dar cu egală expresivitate de ambii interpreți: Al. Pop Marțian, a cărui sobrietate și austeritate demnă au contribuit la o discretă marcare a perfidiei personajului; Constantin Sava, cu sfătoșenie și exuberanță, secondat în aceleași tonuri de farsă moldovenească de interpreta lui Zoe Balș, Eliza Nicolau.

Iordache Lambrino a devenit pe scena Teatrului Tineretului, în interpretarea lui Florin Vasiliu, un personaj pitoresc, care ascunde, îndărătul unei acidități juvenile, rapacitatea odioasă a boierului trădător. Momentul trecerii de la unionistul generos la partizanul „monstruoasei coaliții", care-l va detrona pe Cuza, a fost realizat cu inteligență și tact artistic. Acest moment important pentru evoluția personajului, i-a scăpat lui Valeriu Burlacu, interpretul ieșean, care s-a menținut același de la prima replică, pe un ton uniform, în glumă și haz, evidențiind doar latura pitorească a rolului. Dintre personajele feminine, în ambele spectacole, s-a relevat Sofia Coce, (Gilda Marinescu, Liliana Țicău), ușor declamatorie și statuară la Iași, mai frustă, mai pămînteană, pe scena Teatrului Tineretului.

Scenografia acestor spectacole este legată intrinsec de respectivele concepții regizorale. Miron Niculescu, cumulînd ambele funcții, a reușit o transcriere plastică a intențiilor sale: spectacol istoric stilizat într-o viziune înnoitoare; silueta de epocă a personajelor nu alterează mesajul lor vibrant, ideile revoluționare, care și-au găsit împlinirea în epoca noastră. Decorurile Nataliei Bragalia (inexplicabil de urîte în actul I) capătă treptat anumite valori plastice — le-am numi calofile — lipsite însă de un relief deosebit.

Schițarea unei concluzii ritoase pe marginea descifrării scenice a mesajului Unirii ni se pare o operație anevoioasă, mai cu seamă prin faptul că numai două spectacole intră în această competiție și analiza lor obligă la o raportare reciprocă.

Concepute pe scara unor proporții diferite — îmbogățind textul într-o viziune scenică creatoare, sau limitîndu-se la redarea lui onestă — ambele spectacole, sensibil diferențiate, posedă un pozitiv factor comun care le poate asigura continuitatea în repertoriu: o tratare contemporană, realistă, elocventă, a episodului istoric.

Mira Iosif

TEATRE ÎN DEPLASARE

CU TEATRUL MUNICIPAL ÎN COMUNA OLTENI

Interesul și dragostea pe care le-au arătat colectiviștii, întovărășiții și țăranii individuali din comuna Olteni și satele învecinate față de actorii Teatrului Municipal, cu prilejul unei deplasări anterioare, au constituit fermentul însuflețirii cu care colectivul aceluiași teatru a pornit din nou către aceleași meleaguri, cu un nou spectacol. De astă dată, ei aveau să prezinte o piesă care înfățișează frămîntările proprii acestor țărani, aducînd pe scenă un crîmpei din însăși viața lor.

Spectacolul cu *Recolta de aur* de Aurel Baranga, prezentat la 23 ianuarie în sala de spectacole a Casei de cultură „Alexandru Ion Cuza", recent inaugurată, s-a bucurat de aceeași distribuție de la premieră și, în ciuda faptului că ultimul act n-a cunoscut creșterea dramatică necesară (și vom vedea mai tîrziu de ce), spectacolul s-a impus prin jocul plin de dăruire al actorilor, prin grija pentru redarea cît mai fidelă a ideilor textului. Interpreții s-au străduit să găsească tonurile cele mai proprii, pentru ca mesajul dramatic să fie înțeles pe deplin de publicul căruia i se adresa. Firescul și emoția pe care le-au adus fiecare dintre interpreți s-au arătat a fi cele mai bune călăuze în aceste strădanii.

La cîteva luni de la premieră, la mai bine de 100 kilometri depărtare de sediu, într-o sală cu o temperatură foarte apropiată de aceea la care îngheață apa, spectacolul Teatrului Municipal a păstrat, în cea mai mare măsură, aceleași virtuți pe care le-a dovedit în seara premierei.

In timpul spectacolului am avut vecini, în dreapta, un fecior voinic ce părea a fi în pragul vîrstei de a merge la cătănie, iar în stînga, o femeie care trebuie să fi fost de mult învestită cu titlul de bunică. Feciorul, care — așa cum am aflat chiar de la el — vedea pentru prima oară o piesă de teatru, urmărea atît de atent cele ce se petreceau pe scenă, încît părea că soarbe fiecare din vorbele pe care le rosteau actorii. „Bunicuța" însoțea apariția fiecărui personaj cu mici comentarii rostite în șoaptă, întrerupte doar la gîndul că ar putea stingheri pe vecini. Puțin experimentată cu teatrul, dar ageră în observarea vieții, confrunta, cîntărea, judeca, stabilea prompt asociații.

In una din pauze, am stat de vorbă cu cîțiva țărani întovărășiți din comună. Unul din aceștia și-a arătat satisfacția în ceea ce privește spectacolul: „Ii cunosc pe tovarășii artiști și de la radio și de rîndul trecut, cînd au venit cu altă piesă. Ne place piesa asta pentru că vorbește despre noi. Imi place cum joacă Ion Manta și Ștefan Ciubotărașu".

După terminarea spectacolului, Anghel Valeriu, instructorul brigăzii de agitație din comună, ne-a declarat că spectacolul a reușit să redea cu multă convingere transformările sufletești ale personajelor. In afară de Ștefan Ciubotărașu (în Preotul satului) și Ion Manta (Iacob Istrati), i-au plăcut și Petre Gheorghiu (Mihai), Maria Marsellos (Sofia), Mihaela Juvara (Păuna).

Vasile Stolojan, activist de partid din comuna Gălăteni (în care a doua zi urma să se inaugureze o nouă gospodărie agricolă colectivă), a declarat: „Teatrul e foarte binevenit la noi. Am dori să vină cît mai des. Piesa e foarte potrivită raionului, iar faptele pe care le prezintă, corespund cu totul realităților pe care le cunosc și în mijlocul cărora trăiesc".

Deplasarea pe care a făcut-o colectivul Teatrului Municipal în comuna Olteni se înscrie cu cinste în cadrul eforturilor depuse de slujitorii teatrului nostru pentru culturalizarea țărănimii muncitoare. Condițiile în care s-a desfășurat spectacolul nu au fost însă dintre cele mai prielnice. S-ar fi cuvenit ca secția de învățămînt și cultură a Sfatului Popular raional — prețuind într-o mai mare măsură strădaniile colectivului bucureștean — să acorde o grijă mai mare încălzirii sălii și cabinelor.

I. R.

teatrul de amatori

UNDE SÎNT PIESELE ÎNTR-UN ACT ?

Contactul dramaturgului cu publicul este întotdeauna emoționant și reprezintă cea mai autentică verificare a valorii operei lui. Nu în puține „jurnale", publicate de autorii dramatici, întîlnirile cu cei care aveau să-i răsplătească prin aplauze, sau să-i nimicească prin fluierături, formează capitole substanțiale și uneori devin chiar punctul de plecare al unei întregi cariere.

Dacă am pomenit de această „verificare" a dramaturgului, aici unde se pune problema pieselor într-un act, am făcut-o pentru că de multe ori mi-a fost dat să asist la spectacole mai emoționante în sală decît pe scenă, legate tocmai de contactul publicului cu piesa. Mă refer la publicul nou, la cel care — ținut secole de-a rîndul în temnița cumplită a obscurantismului — a început abia acum, în anii regimului de democrație populară, să știe ce înseamnă o carte, un film, un spectacol. Pentru omul care cu mîinile lui răscolește și mîngîie pămîntul, însămînțează și îngrijește planta, pentru omul care trăiește cel mai aproape de procesul de viață și de moarte al întregii naturi, legătura cu cultura, cu cartea, cu ideea artistică este ceva nou și minunat. Imaginația celui care doinește din fluier și creează balade este în același timp mai receptivă, dar și mai exigentă, primind bijuteria ideii artistice, numai dacă bijutierul a șlefuit-o din piatră într-adevăr prețioasă, nu din sticlă colorată.

Acestui om, acestui public i se adresează îndeosebi dramaturgul care scrie astăzi piese într-un act, și tocmai de aceea grija lui pentru realizarea artistică a operei sale trebuie să fie sporită.

Dacă cei care se gîndesc la autenticitatea unei replici, din fotoliul de pluș al biroului, ar fi văzut lacrimile din ochii unei femei tinere care asista, la un cămin dintr-un sat, la comedia lui Mihail Leonard : *Bărbatul fără opinci*, ar fi înțeles ce autentică era bucuria femeii care-și întîlnea pe scenă imaginea. Ce autentică era frămîntarea ei și, de asemenea, că soluția oferită de autor, prin eroina sa, de a face educația bărbatului retrograd, i se părea extrem de folositoare.

Confruntarea cu publicul ? Desigur. Este o verificare și un stimulent, este de multe ori o bucurie, dar este cu atît mai mult, o obligație de a oferi acestui public cît mai multe prilejuri de a vărsa o lacrimă sau de a hohoti de rîs, dar și de a-și întări conștiința cetățenească, pentru că eroul de pe scenă suferă, face ghidușii, luptă cu dușmanii și greutățile, construiește o altă lume și-și construiește sieși altă psihologie.

Și tocmai despre această „obligație" vrem să vorbim aici.

Nu de mult s-a încheiat cel de-al V-lea Concurs pe țară al echipelor de teatru. Au participat la acest concurs 5.500 de formații teatrale (este vorba, deci, de aproape 30.000 de actori amatori) și au asistat la spectacolele date de acestea 3.500.000 de spectatori. Pentru un bilanț, cifrele sînt într-adevăr impresionante. Pentru un autor dramatic, ele capătă proporții uriașe, căci e uriaș sentimentul de a ști că ceea ce ai scris tu, ceea ce ai gîndit tu trece rampa și emoționează milioane de oameni. Iar cînd oamenii aceștia nu sînt numai emoționați, ci din adevărurile spuse de tine, ei învață, înțeleg și deprind idei noi și generoase, bucuria nu se rezumă la simpla mîngîiere a vanității, ci ea crește, pentru că însuși rezultatul muncii e sporit. Dar și exigențele sporesc. Nu orice piesă, chiar dacă pune problema înființării unei gospodării agricole colective ; nu orice comedie, chiar dacă încearcă să-i satirizeze pe dușmani ori pe birocrați ; nu orice personaj, chiar dacă între paranteze i se spune : „țăran întovărășit", trece rampa spre publicul larg de milioane de oameni.

Din păcate, a fost o vreme, acum cîțiva ani, cînd asemenea piese (în general scrise de mîntuială) inundau căminele, iar spectatorii, fie că vorbeau între ei în timpul desfășurării acțiunii, fie că tăceau, plecau de acolo dînd din umeri. Nu de asemenea piese se simte nevoia. De altfel, sînt o seamă de dramaturgi care au înțeles aceasta, și așa se face că lucrările lui Tiberiu Vornic și Horia Lovinescu, Mihail Leonard și Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu și Alexandru Kirițescu au devenit cunoscute și dragi țăranilor muncitori, care se îmbulzesc să le joace și să le vadă. Sînt și o seamă de dramaturgi tineri care se bucură de aprecierea publicului. Așa s-a întîmplat cu piesa lui Ion Ghelu, *Fata tatii cea frumoasă;* cu piesa lui Gheorghe Tențulescu, *Bucuroși de oaspeți;* cu comedia lui Ernest Maftei, *Răzeșii lui Bogdan*. Piesele acestea comunică o idee nouă, într-o formă artistică valoroasă, și prin aceasta, ideea ajunge la public și este bine primită.

Dar se mai întîmplă cazuri, ca de pildă cu piesa *Nemaipomenita furtună,* în care Mihail Davidoglu — furat de poezia limbajului patriarhal, uneori cu accente biblice, al bătrînilor ciobani — creează un personaj pozitiv, parcă menit anume să înșire pe scenă lungi și expresive litanii, care însă n-au nimic de-a face cu conținutul nou, socialist, al lucrării lui. Iar în final, găsind pentru personajul negativ soluția sinuciderii, îl face pe acesta parcă victima misticismului părintelui său, și astfel tot înțelesul piesei devine altul decît, cu siguranță, l-a dorit autorul.

Sau, de pildă, în piesa *Răsfățații,* doi tineri autori, Silvia Andreescu și Teodor Mănescu, au buna intenție de a arăta cît de important este rolul educației noii generații. Dar modul în care pornesc ei să desfășoare acțiunea, insuficienta aplecare asupra personajelor, pentru a le contura în adevărata lor lumină, fac ca sensul să fie denaturat. Autorii au crezut că fac portretul unei familii, în care tatăl e fruntaș în muncă, erou pozitiv, iar copiii, prea răsfățați, merg pe un drum greșit. Dar au schițat de fapt, portretul unui tată care e pozitiv numai acolo la strung, nu și în viață, care acceptă să ducă acasă un trai mic-burghez, și care pune mai mare preț pe faptul că fiul lui de 18 ani fumează, decît pe faptul că acesta nu și-a format încă o concepție nouă, sănătoasă, despre viață. In general, în piesă, eroii sînt tratați atît de schematic încît nicăieri și nimeni nu s-ar putea recunoaște în ei. Și tocmai de aceea, piesa nu aduce nici o contribuție în educarea socialistă a publicului, ceea ce face inutilă prezența ei pe scenă.

Temele majore, importante, pe care trebuie să le abordeze dramaturgii în opera lor, fie ea clădită pe dimensiuni mari sau mici, implică, în primul rînd, o foarte bună cunoaștere a problemelor și a oamenilor. Atît a celor despre care se scrie, cît și a celor cărora li se adresează.

În ultima vreme au plecat la țară o mulțime de scriitori. Unii dintre ei au participat activ la munca culturală intensă din satele și comunele în care au stat. Unii au și scris. Citind reportajele lor mi s-a părut însă ciudată surpriza cu care descriau, de pildă, frecvența țăranilor muncitori la bibliotecă, sau bucuria unui tînăr că a fost primit la cor. Parcă pentru prima oară se întîlneau cu asemenea fenomene de viață, parcă era un nou continent de descoperit și aveau mîndria de a fi în prima corabie.

S-ar putea să exagerez. Dar de multe ori, cei care se aștern să scrie piese „pentru la țară", n-au trecut pe acolo decît în fuga trenului. Aceia nu știu nici măcar cît de mare poate fi numărul cititorilor la o bibliotecă, n-au întîlnit un paznic de noapte la o gospodărie citind versuri din Eminescu, n-au ascultat o femeie certîndu-și fata că nu învață să hrănească „rațional" vaca, n-au intrat la o cooperativă să audă un copil cerînd „vă rog, aveți fir de nylon pentru pescuit ?" Și piesele lor, confecționate din birou, n-au putut răspunde la nici una din problemele care-i frămîntă astăzi pe țăranii muncitori.

Într-un sat de lîngă Craiova, pe la amiază, se repeta piesa lui Tiberiu Vornic, *Tîrgul inimilor*. După ce a fost pusă la punct scena finală dintre Gheorghe și mătușa lui, Veronica, interpretul m-a întrebat dacă socot că a ținut seamă de indicațiile pe care le dă Stanislavski. Am încercat să nu par uimită de întrebarea lui (băiatul era socotitor la gospodăria agricolă colectivă), dar m-a interesat să știu de unde a aflat de Stanislavski și, mai ales, ce i se părea lui mai interesant din această metodă. Despre Stanislavski aflase de la un actor profesionist care-l instruise, într-o vreme. Mai interesant din această metodă i se părea faptul că el, actorul, poate merge cu imaginația mai departe decît autorul și că poate croi personajului o biografie atît de bogată, de parcă ar fi a lui însuși.

Unor asemenea interpreți — chiar dacă nu mustesc de talent — nu li se potrivesc decît personaje vii, autentice, așa cum este Gheorghe din piesa lui Tiberiu Vornic, pentru că pe acestea le cred, cu ele trăiesc, se bucură și se întristează.

Să nu ne închipuim, însă, că țăranii vor să joace numai piese în care eroii să fie tot țărani. Un exemplu îl dă piesa lui Horia Lovinescu, *Oaspetele din faptul serii,* a cărei acțiune se petrece la granița dintre Franța și Germania, iar eroii sînt muncitori și fermieri. A fost foarte mult jucată și aplaudată pentru căldurosul mesaj de pace pe care-l aduce. Oamenii au înțeles-o și au apreciat-o, pentru că ea răspundea într-o formă artistică de valoare unei probleme care le stă la inimă, problema luptei împotriva războiului.

Ceea ce însă cu greu au înțeles dramaturgii noștri este că tare mult le-ar plăcea țăranilor muncitori să vadă pe scenele lor mai multe comedii. A scris un autor tînăr, Gheorghe Tențulescu, o comedie proaspătă și savuroasă, *Bucuroși de oaspeți,* în care pune cu haz problema unuia care se încăpățîna să nu intre în gospodăria agricolă colectivă din sat, cu toate că-și dădea seama că acolo lucrurile merg foarte bine. Comedia a fost jucată în toată țara. Perfect. Își îndeplinea rolul de educator. Mare a fost însă mirarea autorului, cînd într-o deplasare în regiunea Constanța a fost informat că și acolo se joacă, în multe cămine, piesa lui. Mai era necesară în regiunea Constanța lămurirea oamenilor să se înscrie în gospodăriile agricole colective? Hotărît că nu. Dar atunci? Era însă necesară prezentarea unor piese la care oamenii să rîdă. Și *Bucuroși de oaspeți* avea această deosebită calitate, așa că au jucat-o. Pentru că alte comedii bune nu avem.

Citind cu atenție expunerea făcută de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la ședința plenară a C.C. al P.M.R. din 26-28 noiembrie 1958, desprindem o seamă de teme majore, care pot constitui de acum înainte un teren fertil pentru dramaturgii noștri. Se pune problema recoltelor bogate și continue, adică nu a muncii în salturi, ci a unei munci permanente în vederea măririi producției agricole. O bună cunoaștere a oamenilor care au a duce la îndeplinire această sarcină oferă scriitorilor material din belșug, și pentru drame, și pentru comedii. La fel se întîmplă și în problema grijii mai intense față de plantele industriale, și în aceea a investițiilor pentru mecanizarea agriculturii, și în aceea a măririi fondului de bază etc., etc., etc.

Aceasta nu exclude, desigur, toate celelalte teme, cum ar fi lupta pentru transformarea socialistă a agriculturii, lupta pentru pace, educația patriotică, antrenarea tineretului în munca obștească, educarea tineretului etc.

Dacă terenul oferă o bogăție atît de mare de teme și de material de viață, dacă dragostea cu care publicul cel nou întîmpină opera de artă este imensă, de ce producția de piese într-un act, destinată acestui public, este încă atît de mică?

Spunea odată cineva că, dacă și-ar povesti viața, ar realiza o capodoperă. Dar de această capodoperă nu-l desparte decît un caiet! (și evident, talentul de a povesti). Scriitorii au acest caiet, au și viața care le dă materialul. Așteptăm deci... opera.

Liana Maxy

ÎN PAUZA UNEI REPETIȚII

„De, cucoane, să nu vă fie cu supărare, dar de la vorba dumneavoastră și pînă la faptă e deosebire mare... ca de la cer la pămînt. Dumneavoastră, ca fiecare boier, numai ne-ați poruncit să aducem bolovanul, dar n-ați pus umărul cu noi la adus. Și parcă adineaori altfel spuneați, că de-acum toți au să ieie parte la sarcini... de la vlădică pînă la opincă!"

Glasul interpretului are ușoare inflexiuni moldovenești, parcă pentru a sublinia și mai mult că personajul căruia vrea să-i dea viață este Moș Ion Roată și că scena se petrece undeva pe meleagurile copilăriei lui Creangă.

Vocea aceasta am mai auzit-o. Era aspră, uneori violentă, alteori gravă, cînd interpretul, Romeo Mușețeanu, pe scena Teatrului Tineretului, juca rolul lui Pavel din piesa *A furat-o pădurea* de Mihail Leonard. Dar tot acolo, același actor amator s-a distins prin interpretarea sinceră și emoționantă a versurilor lui N. Nasta „1907".

În jurul unei mese, tinerii actori amatori ai echipei de teatru a Casei raionale de cultură „Nicolae Bălcescu" din București repetă sceneta „Moș Ion Roată și Unirea", sub supravegherea atentă a instructorului lor Marius Oniceanu, profesor la școala populară de artă. Din timp în timp, acesta îi oprește ca să le indice un alt ton, un alt ritm. Și tinerii se străduiesc cu rîvnă să-și acordeze modulația vocii în concertul general al interpretării.

Profit de o mică pauză în repetiție și de intrarea tovarășului Vasile Băjenaru, directorul Casei raionale de cultură, pentru a începe o discuție despre trecutul, prezentul și mai ales viitorul acestei formații teatrale, care a fost distinsă cu mențiune la finala Festivalului bienal „I. L. Caragiale".

Despre trecut vorbește chiar directorul:

— E ciudat, dar formația s-a născut repetînd o piesă în trei acte: *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian. A pus-o în scenă George Păunescu, actor de la Teatrul Tineretului. Era prin 1956, și piesa aceasta i-a adus echipei premiul III pe Capitală la cel de al IV-lea concurs al formațiilor de teatru-amator.

— Și tot cu piese mari am continuat, adaugă unul dintre interpreți.

— Da, instructoarea care a venit după aceea, regizoarea Ioana Ottescu a pus *Idolul și Ion Anapoda* de G. M. Zamfirescu. Desigur, au fost repetate între timp și piese mai mici, și scenete, și poezii. Dar pe acestea le reprezentam numai ocazional, pe cînd cu piesele mari dădeam cîte 10—15 spectacole, pe la diferite alte case de cultură și pe la cluburi muncitorești. De abia în 1958, cînd tovarășul Arsenie Tadeu a venit la noi și ca regizor și ca scenograf, am început să ne ocupăm mai serios de piesele într-un act. Astfel, au fost puse în scenă *A furat-o pădurea*, apoi *O intimplare* de Horia Lovinescu și *Într-o seară de toamnă* de Ștefan Tita.

Se vorbește despre succesele lui Arsenie Tadeu, care a lucrat foarte bine cu echipa, astfel că aceasta a putut primi o mențiune la concurs. Și totuși, repetiția din această seară este condusă de un alt instructor. Îndrăznesc să întreb — de ce.

— Poate că tocmai această fluctuație a instructorilor ne-a făcut să nu luăm decît mențiune. Că actorii noștri sînt și talentați și plini de avint, spune directorul.

Discuția se animă. Unii sînt de părere că repertoriul prea greu, abordat la început, a dăunat calității. Alții arată că majoritatea membrilor echipei (vreo 20) sint elevi sau absolvenți ai școlii populare de artă, și, deci, greutatea repertoriului nu este o piedică, dar că, într-adevăr, fluctuația instructorilor a fost mult resimțită.

— Tocmai de aceea am făcut apel la tovarășul Oniceanu, care le este și profesor la școală. Dînsul îi cunoaște și va putea să lucreze mai bine cu ei.

Noul instructor intervine pentru a-și preciza planul de muncă pentru viitor. Are de gînd să pună în scenă *Paznicul stelelor* de Tiberiu Vornic și *Deșteapta pămîntului* de Victor Ion Popa. Dar cum unei case raionale de cultură nu-i șade bine să se rezume doar la piese într-un act, se gîndește că n-ar strica, dată fiind formația, în majoritate de tineri, să lucreze cu ei piesa lui Rozov : *Într-un ceas bun*.

În timp ce instructorul își prezintă planul, văd fața mobilă și vioaie a elevului Chira Cornel, cel care în rolul bufetierului din piesa *A furat-o pădurea*, a reușit dintr-un rol cu foarte puține replici să creeze o prezență scenică remarcabilă. Într-adevăr, cu asemenea elemente se poate face teatru. Și cu tinerii elevi ai cercului de artă plastică, entuziaști în a desena și monta decorurile, se poate porni la un drum nou.

Poate că pare ciudat cuvîntul „nou" aici, unde este vorba de o echipă cu „tradiție"... de doi ani și cu premii pe țară. Într-adevăr, dar pînă acum, experiențele făcute au dat numai rezultate mulțumitoare. Este necesar ca de acum înainte, rezultatele să fie din ce în ce mai bune, iar echipa aceasta care scînteiază de tinerețe și entuziasm să devină pe zi ce trece mai bine pregătită și mai conștientă de rolul ei de educator și mobilizator pentru publicul căruia i se adresează.

L. M

ACTIVITATEA TEATRALĂ DE LA PALATUL PIONIERILOR

MICUL CONSERVATOR. TEATRUL PIONIERILOR. INSUFICIENȚA UNEI DRAMATURGII PENTRU COPII. COLABORAREA „OCAZIONALĂ" A ACTORILOR MATURI. MICII MÎNUITORI AI TEATRULUI DE PĂPUȘI.

Un pici de vreo nouă anișori, cu părul numai zulufi, se ridică cu gravitate la chemarea profesorului-regizor. Inaintează calm cîțiva pași, își îndreaptă puțin căpșorul și... începe. Grațioasa sală de repetiții din Palatul Pionierilor, cu scaunele micuțe înșirate de-a lungul pereților din nuc sculptat, cu numeroase portrete ale marilor noștri actori, își estompează ușor contururile... Vocea vibrantă, învăluitoare, a piciului mă conduce ușor... spre măreţele baraje de la Bicaz, către impresionanta perspectivă a Moldovei electrificate de mîine. Privesc cu atenție piciul ; ochii lui negri, puternici, ard ; el vede cu adevărat ceea ce-mi sugerează. Atît. Nici un gest de prisos. Întreb sincer mirată pe profesor, regizorul Mihai Radoslavescu :

— Cum ați reușit ?

— Nu tocmai ușor — îmi răspunde — dar prin exerciții multiple...

Am aflat astfel că intrasem la un curs pregătitor, în care pionierii buni la învățătură și cu aptitudini (selecționați din școală) primesc unele noțiuni de artă teatrală. După această informație, ora continuă. Regizorul Mihai Radoslavescu se așează pe un scăunel în mijlocul copiilor și începe să vorbească simplu, dar cu căldură, despre artă, despre rolul ei social, ca și despre însemnătatea teatrului și a actorilor. Expunerea alternează cu discuții și cu exemplificări. Pionierii sînt solicitați nu numai să exemplifice, dar să și critice greșelile făcute de colegul lor și să explice cauzele. Au urmat apoi exerciții de mimică, de dicțiune și de respirație. La sfîrșit, un fel de jocuri-exerciții, care tind să dezvolte în viitorul mic actor : ritmul, memoria vizuală și auditivă, spiritul de observație și, în special, atenția. Un adevărat curs de conservator... în miniatură !

După ce alfabetul teatral va fi descifrat, micuții vor trece la cursuri ceva mai complexe. In aceste cercuri de „avansați", metoda de lucru rămîne totuși aceeași, la fel de antrenantă, prin participări și contribuții colective. Astfel, se lărgește sfera cunoștințelor transmise.

Uimitoare la acești talentați participanți ai cercului, care primesc și noțiuni de dramaturgie, sînt încercările lor în această direcție. Toți încearcă dramatizări și unii chiar lucrări originale, pe care le joacă apoi în cercul de teatru ori la școlile din care fac parte. Ei devin în aceste şcoli adevăraţi organizatori culturali, stimulînd activitatea teatrală ce se desfăşoară acolo.

* * *

Pionierilor din cercurile de teatru, care dovedesc un real talent, li se oferă posibilitatea să urce pe scenă. Ei sînt primiţi în ansamblul teatral al Palatului Pionierilor. In cadrul acestuia, se pregătesc spectacole ce încearcă şi dezvoltă — prin diversitate şi la nivelul lor — posibilităţile micilor actori.

Se lucrează actualmente la cîteva scenete, printre care *Pedagog de şcoală nouă* de I. L. Caragiale şi *Şcoala de altădată* de Nuşici, ce surprind aspecte diferite din şcoala trecutului. Aceste piese de reduse dimensiuni vor fi ulterior reprezentate pe scenele diferitelor şcoli, popularizînd în acelaşi timp şi activitatea cercului de teatru al palatului.

Interesante sînt şi spectacolele comemorative, realizate cu ocazia diferitelor zile festive. La aceste spectacole îşi dau aportul toate cercurile artistice din palat: proza, baletul, orchestra populară, corul. Spectacolul *Noaptea de Anul Nou,* care a fost transmis şi la televiziune, bucurîndu-se de frumoase aprecieri, sau cel închinat Centenarului Unirii au dovedit cu prisosinţă că grija ce se acordă dezvoltării micuţilor artişti nu rămîne fără rezultate.

Scenete, spectacole comemorative... despre spectacolele „mari", însă, nu putem afirma nimic. Apariţia lor se produce atît de rar, încît trebuie să recunoaştem că sînt sublime, dar... lipsesc aproape cu desăvîrşire.

Şi aceasta, nu pentru că pionierii n-ar avea un teatru al lor. Sala Palatului Pionierilor poate primi pînă la 600 de mici spectatori. Scena este construită după cele mai moderne planuri, cu diverse degajamente, iar atelierele Teatrului de Operă şi Balet aşteaptă comenzile de decoruri.

De asemenea, ar fi destui mici spectatori, amatori să aplaude pe micii actori. Din păcate însă, repertoriul pe care trebuie să-l interpreteze absolvenţii micului conservator... are aceleaşi dimensiuni.

* * *

In afară de Victor Eftimiu, care a promis, la o consfătuire cu pionierii, că va scrie pentru ei, şi s-a ţinut de cuvînt (astfel că în momentul de faţă pionierii repetă lucrarea sa *Viscolul şi primăvara*), puţini sînt dramaturgii noştri care să fie interesaţi să îmbogăţească acest gen.

De aceea, ni se pare binevenită iniţiativa Ministerului Invăţămîntului şi Culturii, de a atrage, printr-un concurs, atenţia creatorilor spre miile de mici spectatori, care-i aşteaptă.

Tot în această direcţie, o mai intensă preocupare a secţiei de teatru a Sfatului Popular al Capitalei ar fi la fel de necesară şi eficientă.

Insuficienţei repertoriului i se mai suprapune şi o altă lipsă care ţine în loc reprezentarea spectacolelor celor mici. Oricită bunăvoinţă ar fi din partea micilor actori, totuşi sînt anumite roluri care le depăşesc capacitatea şi vîrsta.

Spectacolul cu piesa lui H. Nicolaide şi Jack Fulga, *Racheta lui Tudorică,* pe deplin pregătit de copii, nu poate fi totuşi reprezentat, deoarece lipsesc interpreţii care să întruchipeze rolurile de adulţi.

Sprijinul acordat cu instructori pasionaţi, de Teatrul Tineretului (poate cel mai indicat, prin însăşi configuraţia sa), ori de Teatrul Naţional, ar fi de dorit să nu aibă un caracter ocazional.

Oare, nu se va găsi vreo organizaţie U.T.M., din cadrul atîtor teatre bucureştene, care să sprijine cerinţele tovarăşilor lor mai mici?

* * *

Se pare că nu toate teatrele au rămas indiferente la apelurile micilor lor colegi. Teatrul „Ţăndărică" susţine efectiv, în toate privinţele, teatrul de păpuşi al Palatului Pionierilor.

Micii mînuitori de păpuşi, mai familiarizaţi cu acest gen de teatru (deoarece încă din... copilărie se găsesc sub vraja elementelor artei lor), muncesc cu mult entuziasm ca să-şi însuşească tainele artei pentru care se frămîntă. Sub îndrumarea atentă a instructoarei Jana Dumitrescu, ei primesc mai întîi noţiuni elementare de mînuire, după care urmează lucrul pe text. Cei mai merituoşi intră în echipa teatrului de păpuşi, care are în palat o sală special amenajată, cu 300 de locuri. Spectacolele *Moş Gerilă, Ursuleţii veseli* şi atîtea altele, jucate de pionieri, au dovedit că grija ce li se poartă nu este zadarnică.

Corul care dă concerte şi pe scena Ateneului, orchestra populară sau ansamblul de balet, toate dovedesc acelaşi lucru. Aceste realizări vorbesc însă şi despre marile posibilităţi de dezvoltare, deschise copiilor de către regimul nostru: instructori specialişti, săli de teatru, săli de repetiţie; un adevărat palat al artei stă la dispoziţia copiilor buni la învăţătură şi activi pe tărîm social, pentru a-şi dezvolta aptitudinile. Talentelor reale care se disting li se oferă posibilitatea să interpreteze roluri la radio şi televiziune, pregătindu-le astfel treptat pentru intrarea în institutele de artă.

In Palatul Pionierilor, palat al artei, an de an se sădeşte cu grijă în fiecare pionier, gustul pentru teatru şi i se stimulează simţul pentru frumos.

Angela Ioan

teatrul de păpuşi

TEATRU DE PĂPUŞI PE MALUL DUNĂRII

Cele două teatre de păpuşi din Galaţi şi Brăila îşi conturează un profil destul de interesant. Mai puţin cunoscute în Capitală, depăşind rareori prin turnee graniţa propriei lor regiuni, ele aduc o contribuţie preţioasă, pe plan local, la educarea artistică a nenumăraţilor lor spectatori.

Colectivul gălăţean, destul de puţin numeros, se distinge printr-o acurateţe stilistică, prin folosirea unor mijloace directe ce sînt cu uşurinţă recepţionate de copii, chiar dacă aceste mijloace par uneori prea liniare sau uşor didacticiste. Savoarea spectacolului stă mai ales în mijloacele personale ale mînuitorilor, din rîndul cărora se pot desluşi unele personalităţi artistice în devenire.

Am revăzut cu plăcere *Ursuleţii veseli* (Polivanova), deoarece morala simplă şi firească a textului (din păcate, unul din rarele texte adresate preşcolarilor şi mai ales cu posibilitatea de a fi recepţionat de aceştia) a fost fructificată sincer în spectacol. Fără îndoială că un surplus de fantezie regizorală (Aurelian Botezatu) ar fi fost în măsură să dea mai mult relief textului prin soluţii mai hazoase, aşa cum s-a întîmplat cu acelaşi text, pe scena Teatrului de păpuşi din Cluj. Mulţumitor rămîne fără îndoială nivelul artistic al mînuitorilor şi mai ales posibilităţile lor văzute în perspectivă.

Mioara Mocanu, interpreta Zmeuricei, a adus în spectacol nota unei personalităţi mai distincte, dublată de o bună folosire a vocii, alături de remarcabilele compoziţii: Zmeurel (Fani Rozeanu). Bunicul (Constantin Gheorghiu), Bunica (B. Braunstein).

Expresiv şi substanţial, decorul semnat de N. Stănescu.

Un spectacol mai complicat, *Fata moşului şi fata babei* (de M. Surinova), ne-a dezvăluit mai larg fizionomia colectivului şi, mai ales, inerenta sa dificultate în abordarea unui spectacol de respiraţie. Inconsecvenţa stilistică, ezitare între personajul esenţializat şi reprezentarea naturalistă, viziunea oarecum sărăcăcioasă a basmului au demonstrat necesitatea abordării unor mijloace noi, a unor elemente îndrăzneţe în viziunea regizorală şi a unei orientări clare, precise, în plastica scenografului, de altfel talentat — Nicolae Stănescu. În rest, reprezentaţia, abordînd un uşor aer festiv circumstanţial, ne-a ilustrat încă o dată necesitatea unor schimburi temeinice de experienţă între colectivele de păpuşari din ţară. Mînuitori ca Rodica Ognef, C. Gheorghiu, Teodora Stoicovici trebuie să-şi afle mijloacele prielnice unei dezvoltări cît mai multilaterale. Faptul că aproape toate spectacolele teatrului sînt montate de un acelaşi regizor, poate explica lipsa de varietate, uşoara lor uniformitate. Ideea — aplicată de altfel — ca un regizor al teatrului de proză (V. Moisescu) să monteze spectacolul *Sinziana şi Pepelea* de V. Alecsandri ni se pare interesantă. Interesul pentru această nouă premieră a adus un suflu efervescent în teatru. Scenograf, actori, personal tehnic se pregăteau în vederea acestei încercări dificile.

Micul colectiv de păpuşari are posibilitatea de a depăşi faza calitativă în care se află acum. Există aici un lăudabil interes creator, există o remarcabilă dorinţă din partea fiecărui păpuşar de a învăţa şi de a creşte. Odată cu desăvîrşirea măiestriei de mînuire şi mai ales cu stăpînirea unei bune interpretări vocale, vom putea fi îndreptăţiţi să credem că spectacolele de păpuşi jucate de gălăţeni vor avea lumina unor biruinţe artistice.

Colectivul de păpuşari din Brăila prezintă şi el unele individualităţi mai proeminente, în ceea ce priveşte mînuitorii, dar mai ales trebuie remarcat curajul cu care regizorul teatrului Dumitru Dinulescu (solicitat de la teatrul de proză, în lipsa unui regizor titular), a încercat unele formule interesante în rezolvarea spectacolelor. Teatrul din Brăila a prezentat de altfel în premieră pe ţară, feeria lui Mircea Florian *Glie voinicul.*

Basmul, cu un adînc filon popular, narează isprăvile voinicului Glie, fiul pămîntului, care se luptă și pînă la urmă îl biruie pe Zmeu și pe Mama Zmeului, cei care aduseseră jalea pe pămînt și răpiseră lumina soarelui. Dincolo de strălucirea feericului, basmul are tîlcuri grăitoare (legenda lui Anteu) ; el cîntă dragostea pentru pămîntul natal, slăvește lupta oamenilor pentru libertate și mai ales sugerează că forța unui erou o dă totdeauna legătura sa cu pămîntul țării, cu oamenii ei, cu inima sa dreaptă și generoasă. Suita de peripeții urmează firul firesc al basmului, alăturînd eroului elementele naturii, totdeauna binevoitoare celui bun și drept.

Unele lungimi sau discursivități ale textului, un ușor retorism ce răsună pe alocuri, ar fi putut fi evitate cu ușurință, pentru a nu îngreuna un ritm dramatic ce s-ar fi cerut mai alert. Regizorul Dumitru Dinulescu a vădit mai mult decît o pozitivă inclinație spre jocul păpușilor. Fantezia sa a mers pe linia firească a specificului păpușii — un tablou e de-a dreptul impresionant. Eroul se luptă cu elementele pădurii, copaci descărnați cu brațele ca niște cîngi îl împresoară, vrînd să-l strivească. Rezolvarea simplă și ingenioasă (mînuitorii purtau îmbrăcămintea ce sugera trunchiul copacilor) a creat un moment de emoție artistica. Atenta cizelare a fiecărui sunet din spectacol, gîndită și realizată emoțional, a valorificat textul, i-au dat forță și mesaj.

Dintre mînuitori, Const. Șurubaru a creat cu umor și mult firesc un Tîndală autentic ; în schimb Ion Stanciu a dat întruchipare unui prea hieratic Glie voinicul, bine rezolvat ca mișcare, dar insuficient adîncit, despersonalizat ca voce. O compoziție grotescă a realizat Carmen Brînzaș (Mama Zmeului). Există de asemeni mînuitori ca Nina Popescu, Dida Raftopol și mai ales Vasile Hariton (Zmeul) — o creație remarcabilă prin forța plastică, voce și mișcare — ale căror calități artistice sînt incontestabile. Dacă spectacolul poate fi socotit remarcabil, sîntem însă mai puțin mulțumiți de realizarea ștearsă a grupului de țărani (veșnica dificultate a personajelor-oameni) atît din punct de vedere al mișcării ușor stingace, cît și al vocilor.

Scufița roșie (adaptare și dramatizare de Toma Paraschivescu) a fost un spectacol vioi, adresat celor mai mici dintre spectatori, descoperind realele însușiri ale colectivului. Vădind încă slăbiciuni și rămîneri în urmă, plătind tribut unei „reproduceri" prea fidele după natură, viziunea plastică a spectacolelor și construcția păpușilor se cer socotite ca un element ce trebuie acordat cu restul realizărilor acestui colectiv.

Am revăzut colectivul brăilean după cîțiva ani de la apariția sa în Capitală, cu ocazia festivalului teatrului de păpuși. Creșterea calitativă e mai mult decît sensibilă. Spectacolul de atunci nu depășea nivelul unui colectiv de amatori. Spectacolele de azi sînt rezultatul unei fantezii creatoare, al unei munci artistice ce trebuie remarcată. Prezența unui regizor permanent în teatru (și a unui referent literar, la Teatrul de păpuși din Galați) ar rezolva și mai bine munca artistică a teatrului.

Trebuie spus că ambele colective și-au cîștigat o justă și meritată prețuire artistică pe plan local și că duc o fructuoasă muncă în deplasările din regiune.

La cîțiva kilometri distanță (este curios cum aceste colective nu fac aproape deloc schimb de experiență) cele două colective de păpuși, prin realizările și mai ales prin perspectivele lor, sînt o dovadă a creșterii generale pe care a înregistrat-o mișcarea de păpușari din țara noastră.

Al. P.

însemnări

LA ANIVERSAREA LUI VICTOR EFTIMIU

A curs de atunci ceva apă, pe Dîmbovița!

Intr-o zi de vară străbăteam, cu maestrul Victor Eftimiu, Cișmigiul. Cu intenție, am făcut un ocol pentru a pătrunde în rotonda care adăpostește busturile — nu toate reușite — ale unora dintre scriitorii noștri clasici. Am făcut și cu acest prilej o constatare, pe care istoria literară o consemnase de altfel, fără însă s-o comenteze în lumina dezvoltării societății romînești, a condițiilor de viață și de muncă hărăzite scriitorului în cuprinsul acestei societăți. Constatarea noastră era aceea că, cu rare excepții, scriitorii romîni nu s-au bucurat de o viață lungă și chiar dacă unii dintre ei, ca de pildă Grigore Alexandrescu sau Dimitrie Bolintineanu, au apucat anii bătrîneții, ei s-au tîrît în acești ani cu mintea întunecată, ca și morți, uitați de contemporani, revenind în „actualitate" — și încă nu întotdeauna! — cu prilejul decesului, cînd mulți se mirau: „uite dom'le că mai trăia!"

Ei bine, anii de pe soclurile busturilor, cu diferențe atît de mici, au pus pe gînduri pe maestrul Eftimiu: „Ține seama că ăștia n-au trăit nici măcar șaizeci de ani!". Au urmat inevitabilele considerente, în legătură cu faptul de necontestat, că cei mai mulți și cei mai de seamă dintre literații romîni n-au avut parte de longevitate. Viața aspră pe care au trăit-o, umilințele la care au fost supuși, urmări ale faptului că cei mai mulți au avut o origine socială modestă, lipsa unui echilibru sufletesc, pe care nu ți-l poate da decît o siguranță, cît de cît, a „zilei de mîine", — iată atîtea și atîtea pricini.

Așadar, pe Victor Eftimiu îl melancolizase perspectiva vîrstei de șaizeci de ani.

Credem că astăzi, cînd academicianul Victor Eftimiu a împlinit șaptezeci de ani — și aniversarea aceasta trebuie înțeleasă nu ca un sfîrșit de carieră sau ca o retragere, prilej de dormitare pe laurii cîștigați — maestrului, în plină vigoare fizică și intelectuală, trebuie să i se pară foarte tînără, vîrsta așa-zisă a patriarhilor. În speță, zicala, atît de banală, că nu numărul anilor contează, ci felul în care îi porți, își găsește confirmarea.

Aniversarea aceasta, a unuia dintre cei mai populari și mai iubiți scriitori ai noștri — un simplu popas într-o carieră rodnică — poate prilejui celui care consemnează evenimentul teatral romînesc, cîteva constatări, pe care nu le pot nega, nu numai mulțimea admiratorilor, dar și mult mai puțin numeroșii detractori (și cine oare a putut scăpa de aceștia din urmă ?).

Victor Eftimiu constituie un capitol — și nu puțin însemnat — din istoria teatrului nostru. N-a rămas nici un sector al vieții teatrului în care să nu se fi manifestat, cu o pasiune și cu o stăruință demne de admirat, acest om de teatru, în adevărata accepțiune a cuvîntului: autor dramatic, actor, regizor, critic dramatic, memorialist în legătură cu activitatea sa în domeniul teatrului, director de teatru, în mai multe rînduri.

Dar, mai presus de toate, Victor Eftimiu este dramaturgul, autor al unui impresionant număr de piese, poate cel mai fecund dintre scriitorii noștri de teatru. Cum este firesc, o operă atît de vastă nu poate fi decît inegală. Ea e însă străbătută, de la un capăt la altul, de ideea generoasă a izbînzii binelui în luptă cu răul. Umanismul teatrului lui Victor Eftimiu contrasta violent cu lipsa de idei, cu cenușiul, am spune cu infantilismul celor mai multe piese jucate în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd dramaturgia lui Victor Eftimiu, în ciuda limitei orizontului ei social și politic, constituia o adevărată oază răcoritoare, într-un pustiu sufocant Din această pricină, Victor Eftimiu este unul dintre cei mai populari dramaturgi ai noștri, unele din lucrările sale: *Înșir-te mărgărite, Cocoșul negru, Prometeu, Thebaida*, realizînd un număr impresionant de spectacole, într-o vreme cînd succesul unei opere originale însemna depășirea cu cîteva reprezentații a celor opt spectacole „legale". Fragmente întregi din opera lui Victor Eftimiu erau știute pe dinafară, ele erau recitate la festivalurile școlare, constituind „piatra de încercare" pentru atîția tineri care se prezentau la examenele Conservatorului, rîvnind la gloria rampei — după cum, vasta operă dramatică a lui Victor Eftimiu a prilejuit numeroase creaţii unora dintre marii noştri actori.

Ca director de teatru, Victor Eftimiu a fost un adevărat animator. A introdus în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti, capodopere ale literaturii dramatice universale, a veghiat la îmbunătăţirea calităţii traducerilor şi a prilejuit promovarea unor actori tineri şi talentaţi. De asemenea, Victor Eftimiu a îmbogăţit zestrea teatrului, cu lucrări dintre cele mai valoroase ale pictorilor şi sculptorilor noştri, dintre care unele au supravieţuit dezastrului naţional care a fost incendierea de către hitlerişti a clădirii teatrului, inaugurat acum o sută şapte ani, prin osirdia unor iubitori ai scenei şi a unor cărturari şi actori patrioţi.

Cum spuneam, aniversarea împlinirii vîrstei de şaptezeci de ani a maestrului Victor Eftimiu nu poate constitui un prilej de întocmire a unui bilanţ al activităţii celui mai fecund dramaturg al nostru, al animatorului vieţii teatrale romîneşti încă din primul deceniu al secolului nostru, cînd Victor Eftimiu a fost „descoperit", de acel mare om de teatru, adevărat reformator al teatrului romînesc, care a fost profesorul Pompiliu Eliade, încîntat după citirea actului întîi al poemului dramatic *Inşir-te mărgărite*, intrat definitiv în fondul dramaturgiei noastre clasice.

Nici rîndurile acestea, înşirate de cineva care a urmărit pasionat strădania, cîteodată cu aspect de eroism, a unuia dintre făuritorii istoriei moderne a teatrului nostru, nu vor să însemne un simplu omagiu pentru un luptător istovit care şi-a depus armele. Dimpotrivă. Aniversarea maestrului Victor Eftimiu trebuie să însemne un scurt popas într-o viaţă de muncă ce se cere trăită mai departe, cu un elan neistovit.

Teatrul romînesc de astăzi, departe de a conferi septuagenarului Victor Eftimiu doar titlul de ilustru premergător, aşteaptă de la dramaturg noi opere menite să fie prezentate unui public care vine la teatru pentru a-şi îmbogăţi orizontul de viaţă. Acest public aşteaptă de la academicianul Victor Eftimiu opere inspirate de actualitate, cu eroi făuritori ai unei vieţi noi, şi se bucură, aflînd din propriile mărturisiri ale dramaturgului că pregăteşte, în cinstea zilei de 23 August, o asemenea operă.

Neobosit cercetător şi atent observator al noilor realităţi contemporane, este neîndoios că noua lucrare pe care o promite se va adăuga acelor piese scrise de dînsul şi care s-au arătat a fi străbătute de noul umanism socialist de care-l ştim ataşat şi în care se integrează, la loc de cinste, o bună parte din opera atît de cuprinzătoare a lui Victor Eftimiu.

Ioan Massoff

ACTOR, NU IMITATOR

Imitaţia cere fantezie, receptivitate, am spune chiar ... artă. Şi pentru actorul comic, dar mai ales pentru cel de estradă, „imitaţia" este indispensabilă registrului său expresiv (de altfel, de-a lungul istoriei teatrului, comedia a exploatat cu perseverenţă această inepuizabilă sursă a comicului). Intotdeauna însă, între imitator — fie el perfect — şi actor au existat deosebiri calitative nete. Pentru imitator, reproducerea — imitaţia — este mijlocul şi, în acelaşi timp, scopul profesiei sale. Pentru actor, a imita oamenii şi cusururile lor, a imita natura în manifestările ei, nu înseamnă a comite simple acte mecanice, ci a recrea stilizat, cu spirit şi pondere, realităţile observate. Pentru actor, imitaţia rămîne unul dintre mijloacele artei sale. Imitatorul poate uimi publicul prin dexteritatea sa. Actorul-artist emoţionează, convinge ...

Criticile ce i-au fost de nenumărate ori aduse actorului Mircea Crişan, vizau întotdeauna slaba calitate a textelor folosite, texte ce îndreptau interpretarea spre supralicitarea imitaţiei „pure", lipsite de conţinut emoţional şi de idei. Textele acestea menţineau actorul exclusiv în domeniul imitaţiei, creînd din mijlocul de expresie un scop străin estradei noastre artistice.

Inseşi calităţile artistice ale actorului deveneau pentru unii discutabile în situaţia în care li se ofereau (pentru a nu ştiu cîta oară) aceleaşi şi aceleaşi „numere" cu care Mircea Crişan îşi pigmenta programele.

Momentele comice susţinute în spectacolul-concert *Dansul notelor* de către Mircea Crişan marchează un interesant moment în evoluţia popularului interpret. Avem, în fine, ocazia să-l cunoaştem pe Mircea Crişan — actorul comic. Manierismele proprii încep să fie alungate; sînt aproape definitiv înlăturate şabloanele comice, poanta vulgară sau gratuită.

In faţa spectatorului apare un actor stăpîn pe mijloacele artei sale, un actor cu numeroase şi variate posibilităţi interpretative.

Explicaţia acestei radicale şi îmbucurătoare schimbări calitative credem că poate fi aflată în primul rînd în sporita exigență a actorului față de textele oferite spre interpretare.

Textele folosite, fie că satirizează superficiala abordare a realității, specularea criticistă a celor mai neesențiale aspecte ale vieții cotidiene *(Criticism)* sau pseudodramatismul siropos al unor producții de estradă *(O dramă)*, fie că ironizează ticurile fumătorului ahtiat *(Fumătorul)*, cultivă un comic de calitate — savuros, tonifiant. Fără a depăși limitele inerente genului, textele acestea au greutatea în adresa socială necesară, oferă actorului suculente posibilități de afirmare artistică. Și așa cum arătam mai sus, Mircea Crișan a fructificat din plin aceste posibilități.

De data aceasta, actorul nu realizează numai o strălucită imitație a formulei (uneori șablon) folosită de unii colegi de breaslă în *Criticism*, ci reușește în același timp frumoase compoziții în *O dramă* și *Fumătorul*, punînd în joc toate resursele sale interpretative: vocale, mimice și chiar plastice.

Crișan „imitatorul“ îi face loc lui Mircea Crișan „artistul“. Și lucrul acesta trebuie consemnat!

B. T. Rîpeanu

P. S. În lumina acestei reușite apare de-a dreptul inexplicabilă concesia pe care o face Mircea Crișan umorului gratuit și desuet, prin introducerea în jocul său a momentelor *Examen la Electrecord* și *Film*.

TEATRUL ȘI DISCUL

Tînăra noastră instituție muzicală „Electrecord“ „înregistrează“ (la propriu și la figurat) mereu alte succese, răspîndind, într-un număr tot mai mare, diverse creații muzicale începînd cu sîrbe și hore și sfîrșind cu preludii de Bach. În afară de acestea, mai de mult, s-au bucurat de succes și unele înregistrări de basme dedicate copiilor. Scenarizate și dialogate, basmele izvorau din discuri ca niște mici piese de teatru. Pornind de la această realizare, ne întrebăm ce-ar fi dacă tot „Electrecordul“ ar lua o inițiativă ce ar putea avea rezultate interesante...

Un „disc“ Ion Manolescu, un altul Lucia Sturdza Bulandra, o imprimare Gh. Calboreanu, V. Maximilian, Gh. Storin, George Vraca, Gr. Vasiliu-Birlic, Al. Giugaru, Radu Beligan ar face cunoscută arta complexă a fruntașilor teatrului nostru.

Arhivele păstrează imprimări foarte vechi ale lui C. Nottara, utile și astăzi prin caracterul lor documentar. Eternizarea vocii actorilor noștri ar împleti utilitatea documentarului, cu o largă răspîndire a unor înalte valori dramatice.

S-ar mai putea realiza și discuri cuprinzînd „autori“: un disc Eminescu (un mic recital dramatic cuprinzînd diverși actori), un altul Caragiale (schițe sau momente), un disc cu povești din Creangă, (citite, poate, de M. Sadoveanu), un disc al poeziei noastre noi etc., etc... Pentru echipele de artiști amatori ar aduce un imens folos o serie de discuri experimentale închinate modului ideal de a recita versuri, declama, de a rosti replici sau fraze.

Am putea prelungi și mai departe lista de propuneri, dorind ca măcar unele din aceste sugestii să capete viață și mai ales... glas.

ȘI BICICLETELE!

„...În secolul nostru, al avioanelor cu reacție «TU 104», bicicleta nu reprezintă direcția principală de dezvoltare a transportului național, și totuși statul nostru, planificînd economia U.R.S.S., prevede și fabricarea de biciclete care aduc oamenilor nu numai folos, dar uneori chiar plăcere. Iată de ce mi-am permis ca, între alte opere pentru scenă, pe care le-am scris, să fac loc și comediei-vodevil *Sălbaticii...*“ a declarat la București, în cadrul unui interviu, Serghei Mihalkov.

Dincolo de spirituala afirmație, cuvintele lui Mihalkov cuprind un înțelept adevăr. „*Pietonii*“ spectatori au nevoie și de clinchetul zglobiu al soneriei de bicicletă, care, chiar fără a avea nici un „cal putere“, străbate drumurile cu ușurință, cu grație și chiar cu subțirime.

Dacă oamenii, în general, se despart de trecutul lor rîzînd (vezi Marx), tot ei, așa cum spunea Mihalkov, „lucrează mult mai bine atunci cînd sînt bine dispuși“. Adevăruri simple, din păcate nu prea însușite de teatrele și mai ales de autorii noștri dramatici. Mihalkov îi invită să ia în... serios și genul acesta, ceea ce ar putea obliga teatrele să-și înscrie în repertoriu spectacole vesele, optimiste, hazlii (de această observație nu e scutit nici teatrul „C. Tănase“)...

Deci, vorba lui Mihalkov: „Atenție la start, publicul vă așteaptă“.

Al. P.

meridiane

UN NOU TURNEU — UN NOU TRIUMF

La invitaţia ziarului japonez „Asahi", Teatrul Academic de Artă din Moscova — M.H.A.T. — a întreprins un lung turneu prin Japonia, care s-a încheiat la jumătatea lunii ianuarie.

Cunoscutul dramaturg japonez, Dzundzi Kinosita, a scris despre legăturile istorice strînse dintre M.H.A.T. şi teatrul modern japonez, care şi în prezent se dezvoltă sub influenţa acestuia : „Spectatorii japonezi au cunoscut încă în 1910 piesa lui A. M. Gorki *Azilul de noapte,* pusă în scenă la teatrul „Libertate". Conducătorul şi regizorul acestui teatru, Kaoru Osanay, se găsea sub influenţa deosebit de pregnantă a M.H.A.T.-ului. El a fost la Moscova în 1912 şi, întorcîndu-se la Tokio, a creat un nou teatru — Teatrul Mic, al cărui repertoriu era format mai ales din piesele lui A. M. Gorki şi A. P. Cehov".

Întîlnindu-ne azi cu artiştii M.H.A.T.-ului — scrie în continuare dramaturgul japonez — ne amintim cu emoţie de primii paşi ai teatrului modern japonez, de primele spectacole cu piesele lui A. M. Gorki şi A. P. Cehov.

În anul 1930, lucrările lui Stanislavski s-au tradus pentru prima oară în Japonia. După război, oamenii de teatru japonezi, actorii, mai ales trupele de teatru ale tinerilor actori au început să studieze intens sistemul lui Stanislavski.

„La spectacolele M.H.A.T.-ului — spune mai departe Kinosita — publicul şi oamenii de teatru japonezi au văzut pentru prima oară interpretarea dramaturgiei lui Cehov, proprie M.H.A.T.-ului. Pînă acum, în Japonia, tratarea piesei *Livada de vişini* se făcea, punîndu-se pe prim-plan elementele tragice ale destinului implacabil. M.H.A.T.-ul ne-a arătat limpede că această concepţie nu era justă. Privirea lui Cehov este îndreptată spre viitorul luminos, şi acest lucru apare deosebit de pregnant în finalul piesei *Trei surori.*

Impresiile lăsate de spectacolele M.H.A.T-ului pot fi exprimate într-un singur cuvînt : minunat ! "

Teatrul „Simbashi" din Tokio, în ziua deschiderii turneului cu piesa *Livada de vişini,* era arhiplin. Sentimentele care animau publicul japonez şi-au găsit exprimarea în articolul publicat în paginile ziarului „Asahi", sub semnătura cunoscutului regizor japonez Takesi Sugahara. „Asemenea fericire poţi avea o dată la o sută de ani — scrie el. — Cu toate greutăţile datorate necunoaşterii limbii, spectatorii înţelegeau tot ceea ce voiau să spună actorii, ca şi cum cuvintele şi gîndurile lor se transmiteau prin unde nevăzute".

Mai departe, el spune că „admiraţia noastră pentru teatrul sovietic va deveni, probabil, acea forţă care va scoate drama japoneză de pe drumul îngust, eminamente japonez, şi o va îndrepta pe calea marilor reforme".

Artista Satziko Murase, care interpretează pe scena japoneză rolurile Anei şi Variei din *Livada de vişini,* remarcă cu admiraţie că „graniţa între scena teatrului şi viaţa însăşi dispare privind acest minunat spectacol".

Şi al doilea spectacol dat la Tokio, *Azilul de noapte,* s-a bucurat de un succes tot atît de mare. Această piesă a lui A. M. Gorki este binecunoscută în Japonia. Ea a fost jucată de nenumărate ori de trupele teatrale japoneze. Revista „Sunday Minitzi" relevă în paginile sale că „M.H.A.T.-ul se bucură în Japonia de o glorie nemaiauzită".

„N-am cuvinte ca să redau sentimentele care m-au cuprins privind spectacolul minunatului teatru sovietic — scrie în paginile aceleiaşi reviste, Surimura, cunoscuta specialistă în problemele de teatru. — Mi se parte că mă găsesc încă sub vraja unui sentiment de admiraţie atît de profund, cum nu l-am încercat niciodată. Simt o mare bucurie că mi-a fost dat să văd adevărata apoteoză a artei teatrale".

Criticul de teatru Odzaki a remarcat că turneul M.H.A.T.-ului în Japonia are „o uriaşă importanţă pentru dezvoltarea teatrului japonez contemporan".

Cu piesa lui A. M. Gorki, *Azilul de noapte,* a început seria de spectacole în oraşul Osaka, important centru industrial. Primul spectacol a coincis cu aniversarea a o sută de ani de la naşterea lui V. I. Nemirovici-Dancenko, unul din fondatorii M.H.A.T.-ului. După spectacol, artista Yamahuti a declarat că niciodată în viaţă n-a simţit o emoţie atît de puternică, ca în seara aceasta.

O impresie deosebită a lăsat întîlnirea extrem de caldă cu spectatorii oraşului metalurgiştilor, Yavata. Data primului spectacol în acest oraş a coincis cu publicarea comunicatului cu privire la lansarea rachetei cosmice. Publicul i-a ovaţionat îndelung pe artiştii sovietici. Astfel, acest spectacol s-a transformat într-o caldă manifestare a prieteniei care leagă poporul japonez de poporul sovietic.

O primire tot atît de entuziastă a avut loc şi în oraşul Fukuoka, unde tinerii japonezi în uniformă studenţească au organizat după spectacol o originală demonstraţie de prietenie. Înconjurînd autobuzele cu actorii sovietici, ei arătau biletele de teatru pe care scria cu litere ruseşti „Pace ! Prietenie !“

Ziarul „Asahi“ scrie în ultimele zile ale turneului : „Contribuţia M.H.A.T.-ului la dezvoltarea relaţiilor culturale sovieto-japoneze este de nepreţuit“.

Japonezii au aşteptat cu un mare interes turneul M.H.A.T.-ului. Aşteptările lor n-au fost înşelate. Acest lucru îl confirmă aprecierile publicate în presă. „Mulţumesc soartei că mi-a dat posibilitatea să trăiesc atîta, încît să văd *Livada de vişini* în interpretarea artiştilor M.H.A.T.-ului“ — a scris în săptămînalul Sunday Minitzi, Okamu Takasava, unul dintre cei mai bătrîni actori dramatici japonezi. Dramaturgul Tojo Yavata subliniază într-un articol că „turneul în Japonia a adus o nouă strălucire gloriei şi aşa imens de mare a M.H.A.T.-ului“.

În timp de mai bine de o lună, M.H.A.T.-ul a dat 35 de spectacole la Tokio, Osaka, Nagoya, Fukuoka şi Yavata, la care au participat peste 60.000 de spectatori.

La recepţia dată în cinstea artiştilor sovietici, Masuda, redactorul-şef al ediţiei sud-japoneze a ziarului „Asahi“, a spus : „Japonezii au acum o şi mai mare simpatie faţă de poporul sovietic“.

Cînd pe aeroportul din Tokio, artiştii sovietici îşi luau rămas bun de la numeroşii lor prieteni japonezi, o femeie subţirică, trecută de prima tinereţe, într-un kimono negru, a spus emoţionată : „Noi înţelegem dorinţa voastră de a vă întoarce cît mai repede acasă, dorul de patrie care vă cheamă, dar spectacolele pe care le-aţi dat au impresionat atît de puternic inimile noastre, încît nu ne putem opri lacrimile, acum, la despărţire. Veniţi mai des în Japonia ! Aici aveţi numeroşi prieteni credincioşi !“ Prin aceste cuvinte, cunoscuta artistă Iasuy Yvamoto a exprimat gîndurile şi sentimentele a zeci de mii de japonezi, care au văzut spectacolele date de artiştii M.H.A.T.-ului, şi i-au îndrăgit.

La sosirea în patrie, artiştii sovietici au împărtăşit impresiile lor din acest turneu. Ei au subliniat, în special, modul prietenesc în care au fost primiţi pretutindeni în Japonia. A. Solodovnikov, directorul M.H.A.T.-ului, a spus : „Pretutindeni am fost primiţi cu multă prietenie. Arta sovietică, al cărei purtător este şi M.H.A.T.-ul, şi-a cucerit noi şi entuziaşti admiratori. Nu vom uita niciodată pe prietenii noştri din Japonia“.

I. V.

CU SERGHEI MIHALKOV, DESPRE UNELE PROBLEME ALE TEATRULUI PENTRU COPII

Pe autorul dramatic Serghei Mihalkov l-am întîlnit la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“, în seara premierei piesei *Sălbaticii*. Cum era şi firesc, mai cu seamă că aflasem că concepţia regizorală a lui Radu Beligan diferă de cea folosită la Moscova, l-am întrebat ce impresie i-a făcut spectacolul.

„ — Poate o să-ţi pară curios să auzi chiar din partea autorului că s-a distrat copios, dar asta e realitatea. Ca montare, spectacolul de la Bucureşti diferă într-adevăr de cel de la Moscova — dar acest lucru nu-mi displace. Dimpotrivă.

Regia lui Radu Beligan a adoptat o formă spumoasă. Ca atare, nimic în acest spectacol nu pare deplasat : nici decorurile, nici concepţia rolurilor, nici jocul interpreţilor. Nu poţi descoperi nici o urmă de banalitate, păcat în care poţi cădea uşor montînd acest gen de spectacol. Dintre toate realizările actorilor, aş vrea să remarc jocul deosebit de izbutit al lui Mişu Fotino (Liubeşkin). Aceste cuvinte ale mele nu trebuie interpretate ca un reproş la adresa celorlalţi actori. Dimpotrivă. Toţi actorii au fost la înălţime, dovedind că formează un ansamblu omogen şi, mai ales, talentat.“

Apoi, cum era şi firesc, discuţia a fost purtată în jurul problemelor legate de dramaturgia pentru copii, aceasta fiind o preocupare permanentă a lui Serghei Mihalkov.

„ — Teatrul pentru copii — ne-a spus Serghei Vladimirovici — este un organism complex, pentru că spectatorii au un specific deosebit, care cere ca pe scenă totul să fie interesant. Nu se pune problema că, dacă spectacolul e neinteresant, copiii n-o să vină la teatru, căci şcoala sau părinţii o să-i aducă. Dar ei nu vor privi spectacolul, nu vor fi atenţi şi chiar îi vor impiedica pe actori să joace. Copiii vor să vadă lucruri atractive şi distractive. Din păcate, nu orice autor reuşeşte să dea o formă interesantă ideilor bune, folositoare, educative, care trebuie să fie auzite pe scena teatrului pentru copii. Pe scena teatrului de copii — și aici am în vedere copiii de toate vîrstele — trebuie să se joace piese istorice și clasice, piese fantastice și comedii. Teatrul de copii din Uniunea Sovietică are un bogat repertoriu, dar acum este deosebit de necesar să prezinți tinerilor spectatori piese despre contemporaneitate. Adică, piese despre școală, despre educarea prin muncă, despre acel om care trebuie să devină pentru ei un exemplu demn de imitat, despre omul muncii, constructor al unei noi societăți."

„— Cum vedeți rezolvată — în piesele pentru copii — problema carierii lor profesionale de miine ? "

„ — Este adevărat că generații întregi de copii au năzuit spre profesiuni pe care eu le numesc „romantice". Care din băieți nu visează să devină aviator, artist sau marinar ? Nu fiecare, însă, vrea să fie un om obișnuit ca profesiune, dar neobișnuit prin acele calități morale care îl deosebesc de omul trecutului. Sarcina dramaturgilor care lucrează în acest domeniu este să creeze lucrări educative și nu moralizatoare, care să înrîurească mintea și inima copiilor. O rezolvare subtilă și cu talent a temei majore, într-o formă accesibilă copilului, care să nu-l lase indiferent — și nu discursuri „juste", nu o morală directă, nu rețete de comportare ieșite direct din gura actorilor — iată prin ce mijloace trebuie să contribuie dramaturgii la opera de educare a omului de miine, iată cum trebuie să ajutăm partidul în munca lui de educare multilaterală a omului sovietic. Această problemă stă în centrul preocupărilor dramaturgilor sovietici pentru copii. Nu trebuie să credem că ea va fi rezolvată în stagiunea aceasta. Ea va fi actuală o perioadă mai îndelungată, pentru că nivelul copiilor, orizontul lor cresc acum mult mai repede ca în trecut. Lucru explicabil, deoarece societatea noastră cunoaște un ritm vertiginos de dezvoltare".

„ — In ce mod promovează teatrele de copii noile spectacole și cum contribuie ele la educația estetică a copiilor ?".

„ — Teatrul Central de Copii organizează conferințe după fiecare premieră, atît în teatru cît și la școli — la Moscova și în regiune. La aceste întîlniri cu spectatorii participă autorul piesei, interpreții, regizorul.

O inițiativă interesantă a avut-o Teatrul „Stanislavski", care a deschis un studio experimental de copii. În urma unui concurs au fost selecționați aproape 30 de elevi, de la 13 la 18 ani, dintre cei pasionați de problemele teatrului. Studioul există de mai bine de un an. Regizorii Teatrului „Stanislavski", în timpul lor liber și în mod cu totul benevol, țin de trei ori pe săptămînă lecții în fața tinerilor actori ai studioului. Aceștia studiază o serie de discipline ce stau la baza formării măiestriei actoricești. Trebuie subliniat că acești tineri actori sînt elevi obișnuiți, care se ocupă de teatru în timpul lor liber. Duminicile, studioul organizează întîlniri cu oamenii de teatru și de artă, vizitări de expoziții, muzee. Există și un ziar al studioului. De asemenea, tinerii actori pregătesc fragmente de piese (eu personal am văzut un act din piesa romînească *Nota zero la purtare)* și urmează cu mult entuziasm cursurile de specialitate. Atît conducerea teatrului, cît și copiii își dau foarte bine seama că, după terminarea școlii, nu toți dintre ei vor intra la facultatea de teatru pentru a deveni actori. Totuși, trebuie să apreciem folosul pe care-l aduce acest studio pentru formarea gustului artistic al copiilor. Personal, cred că o asemenea inițiativă ar merita să fie extinsă și preluată și de alte teatre nu numai de la noi, ci și din Romînia, unde sînt sigur că printre copii se găsesc numeroși amatori pasionați de teatru".

„ — O ultimă întrebare : care sînt planurile dumneavoastră de viitor ? ".

„ — In primul rînd, aș dori să termin piesa pe care am contractat-o cu Teatrul Mossoviet. E aproape gata, dar mai necesită o finisare. Acțiunea ei se petrece în mediul intelectual, în zilele noastre, și ridică problema răspunderii pe care o poartă părinții pentru educația copiilor lor. Titlul ei este : *Atenție, au căzut frunzele!* Mai am și cîteva proiecte cinematografice. Este vorba de o coproducție sovieto-cehă. Eu sînt unul dintre autorii scenariului : *Prieteni la mare* — așa se va numi filmul care tratează despre prietenia copiilor dintre cele două țări. Subiectul — foarte mișcător — a fost sugerat de coautorii cehi. Acțiunea se va petrece la Praga, Odesa, în Crimeea, la tabăra de pionieri „Artek". In afară de aceasta, am făcut un scenariu pentru Studioul Lenfilm — o comedie, în care ating unele probleme ale educației estetice și ale educației prin muncă. Curînd va apărea pe ecran un film realizat la Studioul „A. M. Gorki", după piesa mea *Sombrero,* despre care am auzit că a fost transmisă la Radio-București."

In încheiere, Serghei Mihalkov și-a exprimat speranța că publicul bucureștean va avea ocazia să vadă și noua lui piesă : *Monumentul* — a cărei premieră a avut loc recent la Teatrul de Satiră din Moscova.

Ira Vrabie

PIESE ROMÎNEȘTI PE SCENELE DIN R. P. CHINEZĂ

E un fapt incontestabil că dramaturgia romînească, fie ea clasică sau contemporană, este tot mai mult apreciată peste hotarele țării. Și nu numai prin reprezentațiile oferite de turneele teatrelor noastre (succesul Naționalului la Paris, Veneția, Moscova e încă proaspăt), ci și prin prezența pe scenele multor teatre din străinătate a pieselor romînești. De un binemeritat prestigiu se bucură astăzi pe diferite meridiane : *O scrisoare pierdută,* capodopera lui Ion Luca Caragiale, piesele lui Mihail Sebastian *(Ultima oră, Steaua fără nume), Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, sau *Mielul turbat* de Aurel Baranga. Enumerația nu se oprește aici. Fapt este, că în multe țări din Europa, pe scenele teatrelor din America Latină sau din Asia, numărul spectatorilor care iau contact cu dramaturgia romînească, sporește necontenit.

Două asemenea evenimente artistice au avut loc și in R. P. Chineză. Oamenii muncii din importantul centru industrial Uhan au primit cu un viu interes *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, prezentată pe scena teatrului din Uhan, iar Teatrul Dramatic de Artă pentru Popor din Tientsin a inscris în repertoriul său *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu. Afișul acestui teatru cuprinde următorul text : „Colectivul Teatrului Dramatic de Artă pentru Popor din orașul Tientsin prezintă remarcabila piesă romînească *Citadela sfărîmată.* Autor : Horia

↑

Scene din „Citadela sfărîmată" de Horia Lovinescu, Teatrul din Tientsin.

↓

Scenă din „Citadela sfărîmată", — Teatrul din Tientsin.

Lovinescu. Traducere: Ven Si-tzin și Cio Ko-fen. Regia: Fan Şen. Scenografie: Ma Ţsin."

Şi astfel, spectatorul chinez face cunoştinţă cu nemuritoarele personaje caragialeşti, identificînd în trecutele moravuri ale vieţii politice româneşti, înseşi demagogia şi corupţia burgheziei reacţionare chineze. De asemenea, drama familiei Dragomirescu, specifică mediului mic-burghez, dar nu numai celui romînesc, este adusă în faţa spectatorilor chinezi, prin intermediul piesei romîneşti: *Citadela sfărîmată.* Ambele lucrări dramatice romîneşti s-au bucurat de un deosebit succes, confirmat nu numai de elogioasele aprecieri ale presei de specialitate, ci şi de aplauzele nesfîrşite care au răsplătit munca dificilă a colectivelor teatrale din Uhan şi Tientsin.

Scenă din „O scrisoare pierdută" de I. L. Caragiale. — Teatrul din Uhan.

Două scene din „O scrisoare pierdută", — Teatrul din Uhan.

„TAIGAUA POVESTEŞTE"

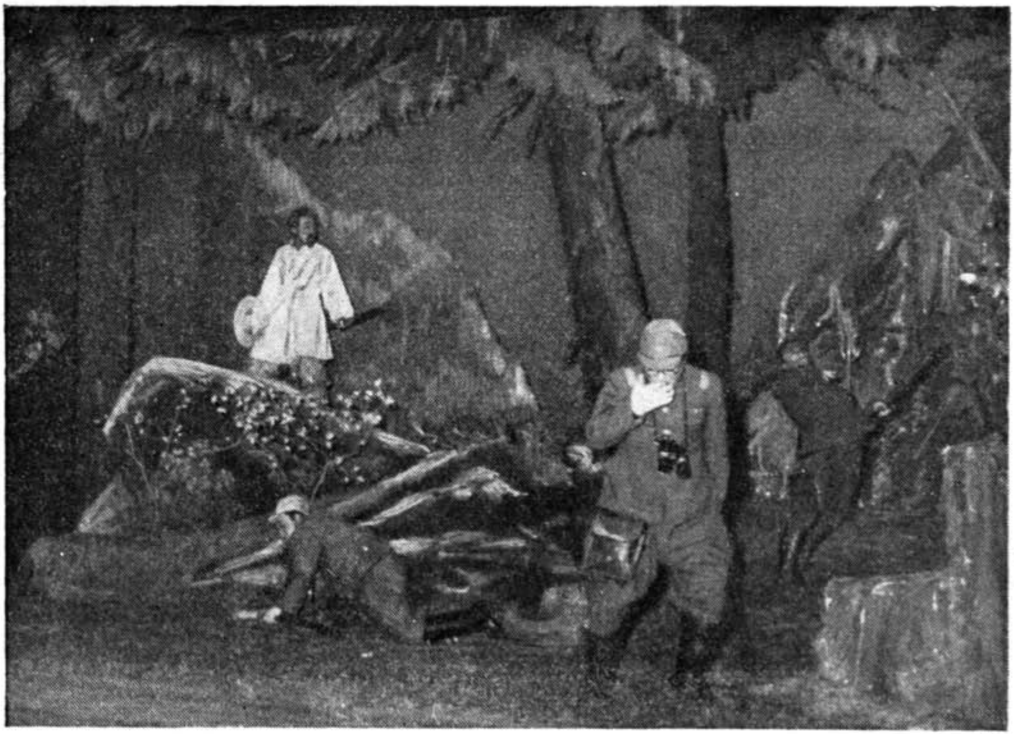
Odată cu reconstrucţia ţării, literatura şi arta R.P.D. Coreene cunoaşte un nou suflu generator de lucrări închinate poporului. Printre ultimele lucrări dramatice trebuie semnalată o operă de o valoare deosebită. E vorba de *Taigaua povesteşte,* jucată de colectivul Teatrului de Stat de Artă din Phenian. Libretul operei este semnat de Son En, iar muzica de Li Men Son, artist emerit, şi Sin Do Son.

Spectatorilor li s-a înfăţişat un poem eroic a cărui acţiune se desfăşoară în perioada cînd lupta seculară a poporului coreean pentru eliberare ia o formă activă, împotriva ocupanţilor japonezi, sub conducerea mareşalului Kim Ir Sen. Atunci, partizanii coreeni au început să se organizeze într-o luptă plină de abnegaţie, tenacitate şi eroism pentru cucerirea independenţei.

Acţiunea operei începe în iarna anului 1935. Figura centrală, Ţoi Bion Hun, un înfocat patriot, primeşte ingrata misiune de a se pune în slujba japonezilor, pentru ca în felul acesta să fie de folos luptei partizanilor. Trecînd drept trădător în faţa locuitorilor din sat şi a propriei sale familii, Son Bion Hun îndură umilinţe supraomeneşti. Suferinţele îi sînt răsplătite mai tîrziu, cînd, datorită serviciului său, află un secret militar şi reuşeşte să aducă un detaşament de trei mii de japonezi într-o capcană, unde va fi decimat de partizani.

Spectacolul se prezintă zilnic la Phenian, cunoscînd un uriaş succes de public.

O scenă din „Taigaua povesteşte" : eroul principal, Ţoi Bion Hun, se preface a fi în slujba japonezilor, pentru a afla de la aceştia secrete care sînt de folos partizanilor coreeni.



FESTIVALUL ARTISTIC DIN R. P. D. COREEANĂ

In anii de după eliberare, cu sprijinul și îndrumarea atentă și neobosită a Partidului Muncii și a guvernului coreean, viața teatrală în R. P. D. Coreeană a cunoscut un mare avînt. Alături de teatrele din orașul-erou Phenian (cele două teatre dramatice, cele două teatre de artă, teatrul pentru tineret, teatrul pentru balet „Toi Sin Hi" etc), funcționează astăzi în fiecare provincie teatre cu secții de dramă, de muzică și coregrafie, care dispun de repertorii variate și realizează spectacole valoroase.

Pe linia dezvoltării mișcării teatrale, actualul plan cincinal prevede înființarea de noi teatre dramatice, construirea unui teatru de operă, precum și măsuri sporite în vederea pregătirii de noi cadre artistice.

In cadrul festivalului artistic desfășurat spre sfîrșitul anului 1958, cu prilejul celei de a zecea aniversări a R. P. D. Coreene, teatrele din capitală și provincie au prezentat spectacole de o mare ținută artistică, cu cele mai bune opere ale dramaturgiei originale clasice și contemporane. Cea mai mare parte din aceste opere sînt inspirate din lupta eroică a poporului coreean împotriva imperialiștilor japonezi. Opera *Taigaua povestește* de Son En (prezentată de Teatrul de Artă din Phenian), piesele: *Din nou voi trece înot rîul* de Son En (prezentată de Teatrul de Artă pentru Tinerii Spectatori, din Phenian), *Cei care așteaptă soarele* de Pak Ren Bo (prezentată de Teatrul din Hamghenul de Sud), *Zorii* de Han Thă Cen (prezentată de Teatrul din provincia Diagan), *Selbonsan*, după romanul cu același titlu de Han Ser Ia (prezentată de Teatrul Dramatic de Stat nr. 1 din Phenian), aduc în scenă o serie din cele mai emoționante episoade din lupta partizanilor conduși de mareșalul Kim Ir Sen și a membrilor din „Liga pentru renașterea patriei", împotriva imperialiștilor japonezi.

Din repertoriul cu care s-au prezentat teatrele coreene la acest festival, un loc însemnat l-au ocupat și piesele care oglindesc aspectele din munca plină de abnegație pentru reconstrucția țării, piese care vorbesc despre realizările obținute de eroicul popor coreean pe tărîmul muncii pașnice, în anii de după eliberare. In această categorie se includ piesele: *Un membru al Partidului Muncii din Coreea* de Li Don Ciun (prezentată de Teatrul din provincia Hvanheul de Nord), care relevă trăsăturile eroice ale muncitorilor din Coreea în lupta pentru reconstrucția furnalului înalt de la uzina metalurgică din Hvanhe; *Avangarda* de Sin Go Son (prezentată de Teatrul din provincia Hvanheul de Sud), care are ca tematică cooperativizarea agriculturii; *Zboară berzele* de Tian Re Sun (prezentată de Teatrul din provincia Kanvon), care arată dezvoltarea culturală a orașelor și satelor coreene.

Piesele *Bine ați venit, domnule!* de Kim Ien Su (prezentată de Teatrul din provincia Phenianul de Nord) — satiră usturătoare la adresa lisinmaniștilor — și *Drumul este unul singur*, după nuvela cu același nume a lui Han Ser Ia (prezentată de Teatrul Dramatic de Stat nr. 2 din Phenian), dezbat destinul tragic al poporului din Coreea de Sud, subliniind năzuința întregului popor coreean pentru unificarea pașnică a patriei.

Festivalul artistic din întreaga Coree — trecere în revistă a realizărilor obținute și perspectivă a viitoarelor realizări — a fost o mărturie grăitoare a succeselor obținute de literatura și arta din R.P.D. Coreeană în anii de după eliberare, o demonstrație a trainiciei principiului conducerii de către partid a literaturii și artei.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Coperta I: Constantin Brezeanu (Ross) și Liliana Tomescu (Ana Walter) în Lingă Poarta Brandenburg *de Erich Maria Remarque — Teatrul Armatei*

Coperta IV: Andrei Prajovski (Aleonușin), Mircea Moldovan (Altman) și Iarina Ionescu (Natașa) în Orașul visurilor noastre *de A. Arbuzov — Institutul de Artă Teatrală „I. L. Caragiale"*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

Lei 5